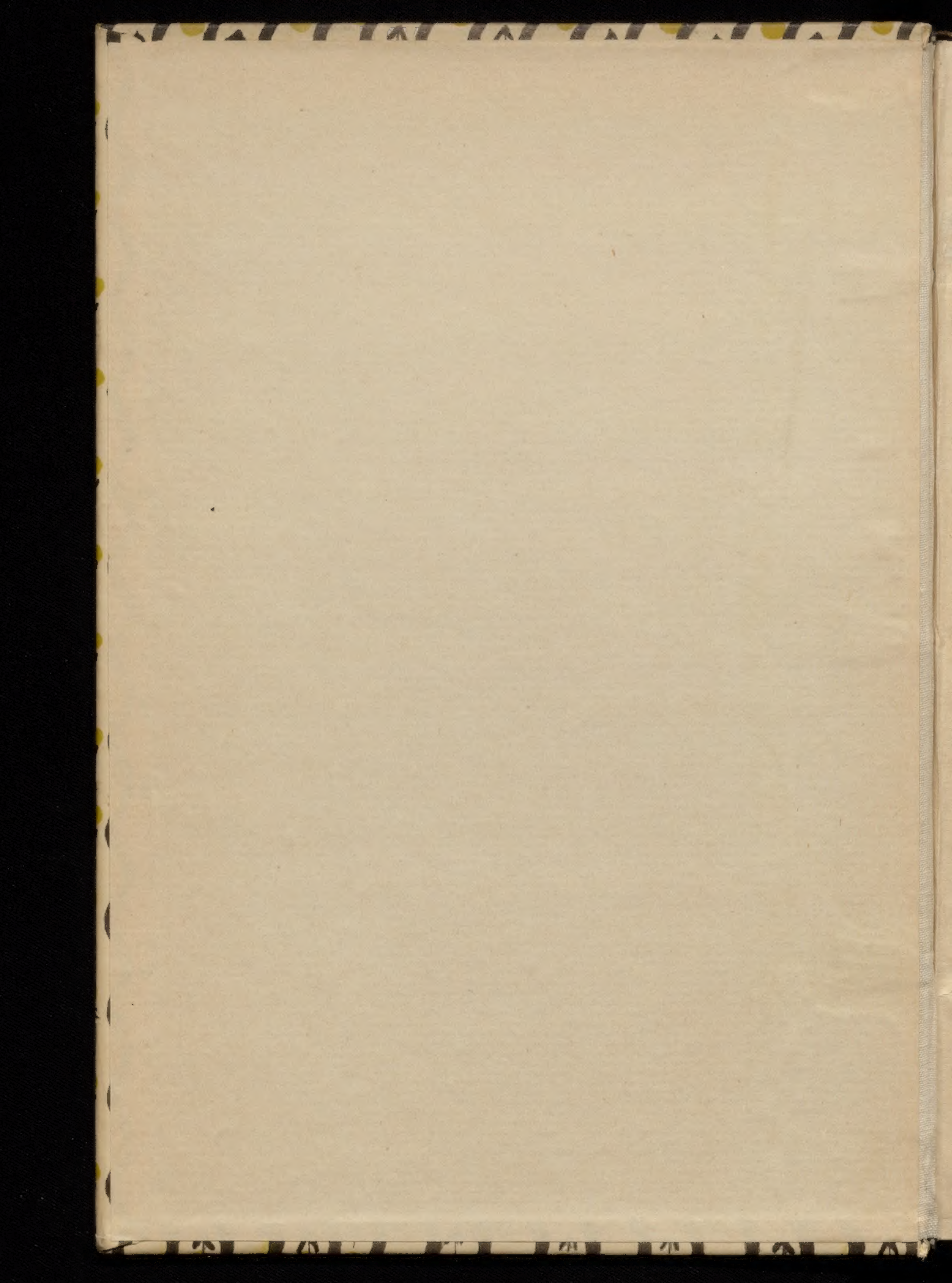
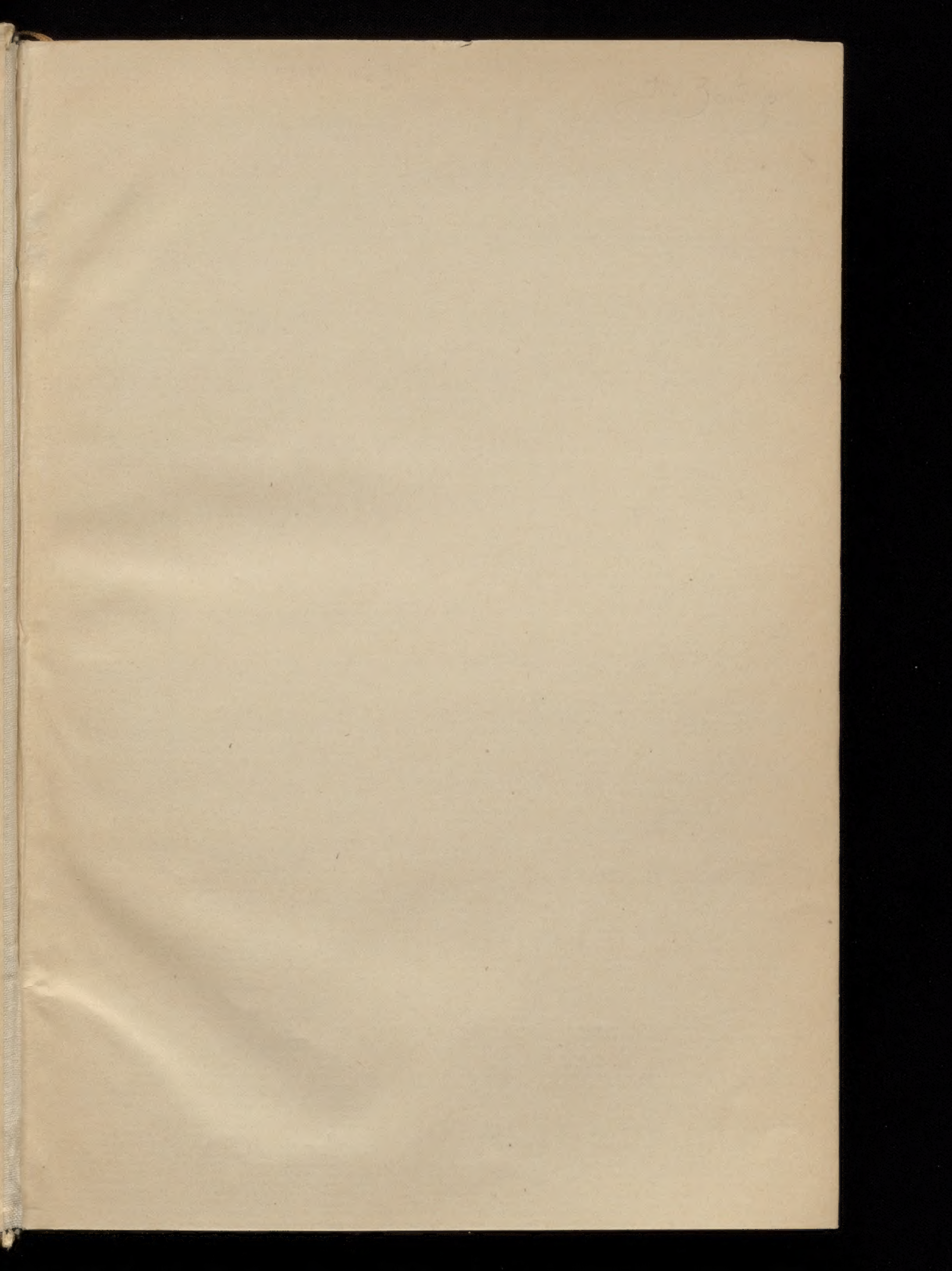
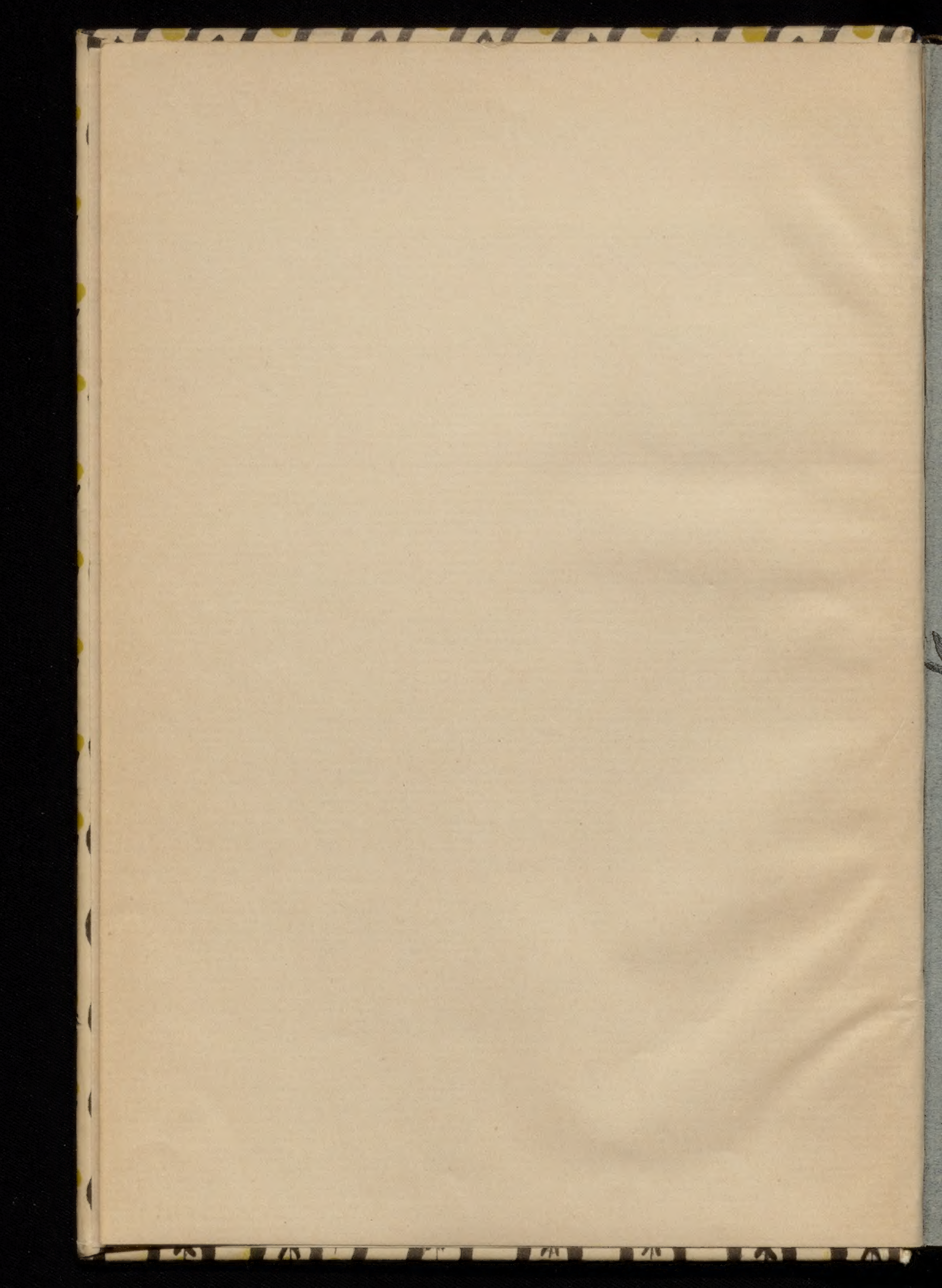
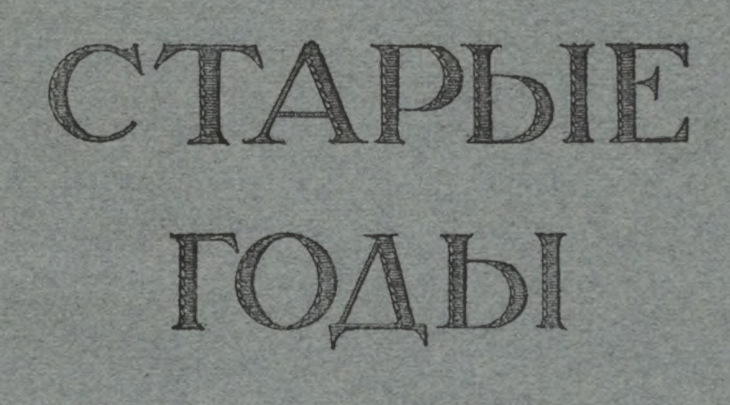

СТАРЫЕ
ГОДЫ







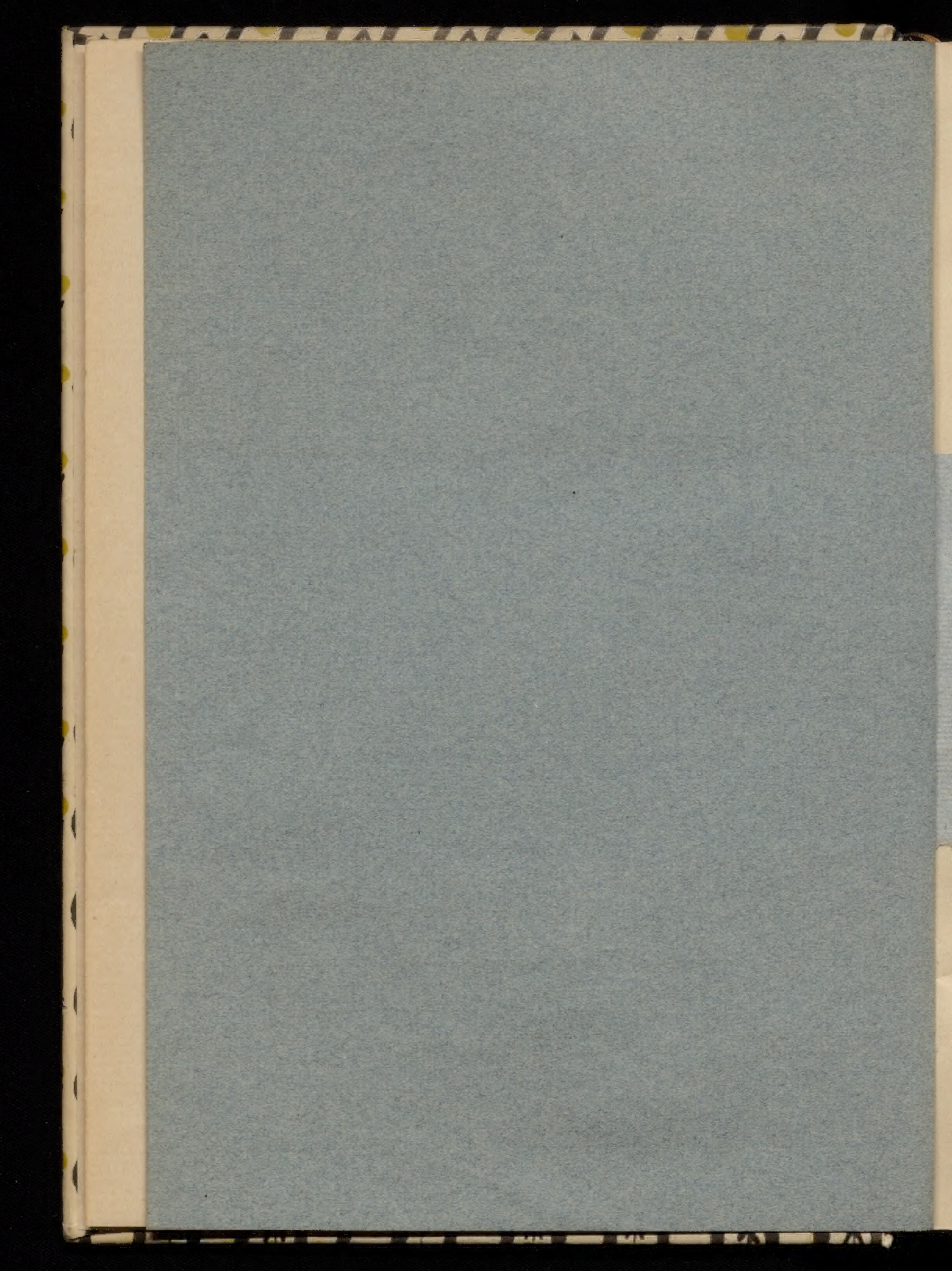


ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

для любителей искусства и старины.

ІЮЛЬ — СЕНТЯБРЬ

1909.



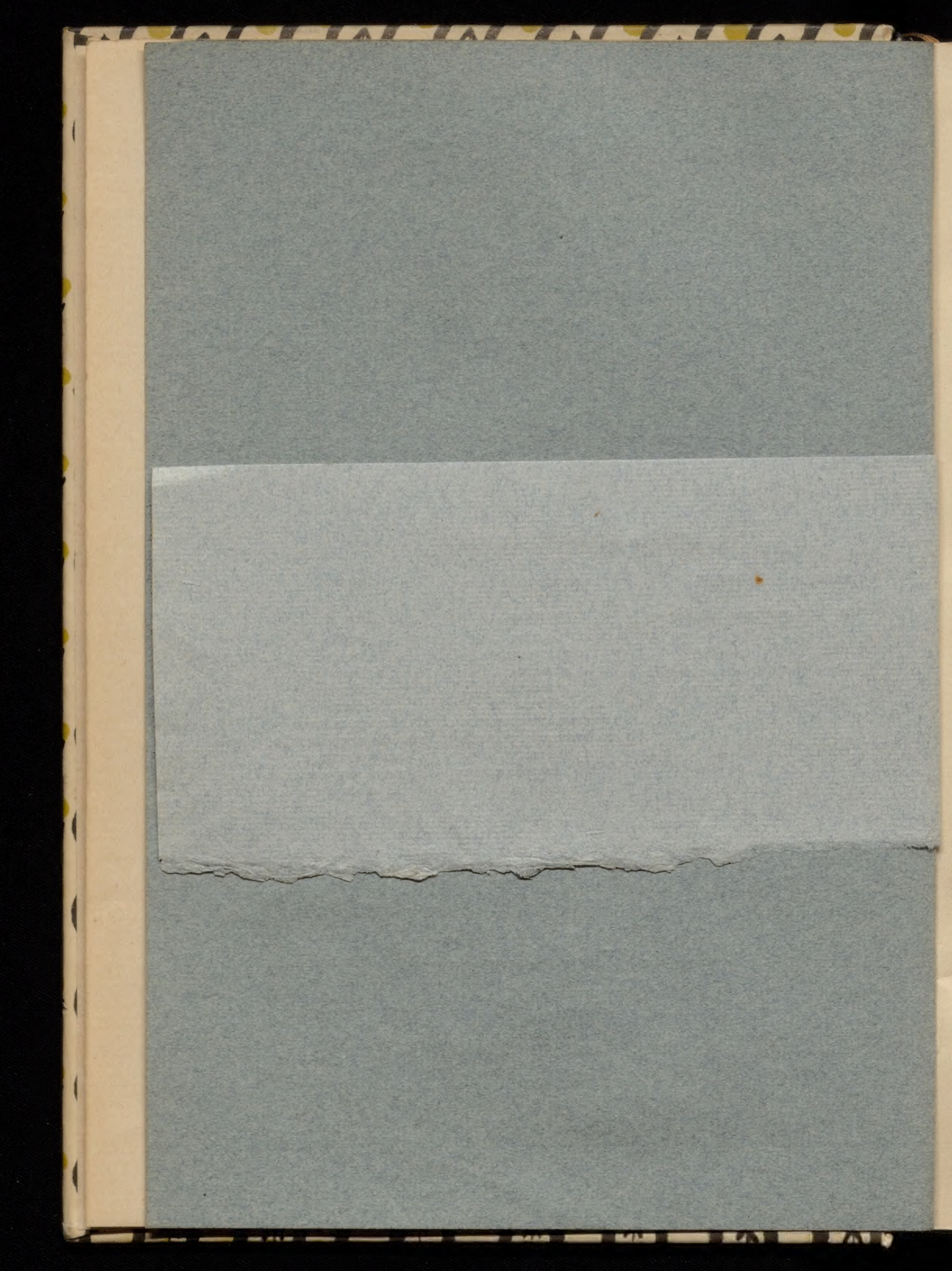
СТАРЫЕ ГОДЫ

ПРОСЯТЪ ИСПРАВИТЬ ОПЕЧАТКИ:

СТРАНИЦА	СТРОКА	НАПЕЧАТАНО	СЛѢДУЕТЪ
400 — 401	подпись подъ иллюстр.	Лыткинъ	Люткинъ
» »	» »	Lÿtkin	Lutkin
412	4 снизу	сосуду сосуду	сосуду
416 — 417	подпись подъ иллюстр.	обронной	рѣзной
» »	» »	обронной	рѣзной
418	» »	Щитъ	Цата
418 — 419	» »	Черневая братина и чаша царя Θеодора Алексѣевича	Черневыя чаша царя Θеодора Алексѣевича и четвертина
419	9 сверху	на щитѣ, изображенномъ	на цатѣ, изображенной
421	8 »	на братинѣ	на четвертинѣ.

ІЮЛЬ—СЕНТЯБРЬ

1909.



СТАРЫЕ ГОДЫ

ІЮЛЬ—СЕНТЯБРЬ

1909.




Очерки по искусству
Московской Руси
въ семнадцатомъ
вѣкѣ.



БОЯРИНЪ И ОРУЖНИЧІЙ БОГДАНЪ МАТВѢЕВИЧЪ ХИТРОВО И МОСКОВСКАЯ ОРУЖЕЙНАЯ ПАЛАТА.

(W. Troutowsky: Le boyard Khitrowo à la tête de la Salle des Armures à Moscou).



рошло уже цѣлыхъ десять томительныхъ и печальныхъ лѣтъ, какъ надъ старой Русью и въ особенности надъ древней матушкой Москвой нависли тяжелыя, мрачныя, грозовыя тучи и одинъ за другимъ неслись неотвратимые страшные громовые раскаты; одна за другой, цѣлымъ потокомъ неудержимаго пламени, лились ослѣпляющія, жгучія молніи. Но не съ небесъ нисходили эти грозные послы, безжалостные, безтрепетные, непоборимые.

Оглушительные удары Божьяго грома, ослѣпительно-яркій свѣтъ Божьей молніи, все сжигающей, все испепеляющей, не такъ пугалъ, не такъ обезсиливалъ русскаго человѣка, какъ быстрыя, внезапныя, смѣлыя дѣянія молодого царя Петра Алексѣевича, не знавшаго ни удержа, ни срока своимъ велѣніямъ, своимъ хотѣніямъ. Предъ Божьимъ изволеніемъ смиренно преклонялась русская душа, въ молитвѣ ища успокоенія и забвенія, молитвой испрашивая себѣ прощеніе. Въ Божьемъ громѣ слышался ей грозный голосъ Судіи Праведнаго, напоминающій людямъ грѣхи человѣческіе, въ Божьей молніи видѣлся ей огонь, все очищающій, все возрождающій къ новой жизни, къ чистотѣ душевной. Изумлялась душа и успокаивалась. Знала, что пройдетъ хмара-туча грозная, перестанетъ сверкать молонья огневая и проглянетъ снова солнце красное и снова пойдетъ все по старому. И русскій человѣкъ безропотно и со смиреніемъ воздѣвалъ очи свои горѣ, ко святымъ иконамъ, съ вѣрой глядѣлъ на еле мерцающій, тихій свѣтъ лампадки и объ одномъ молилъ — о прощеніи и оставленіи грѣховъ. Божій Судъ, Божье наказаніе, Божья же

и милость. И она будетъ, придетъ. Такъ оно должно быть, о томъ всегда говорили и говорятъ святые люди.

Но не съ небесъ шла теперь буря грозная. Шла она отъ земного владыки и не зналъ русскій человѣкъ, кому молиться, кого просить и за что напало на него такое попущеніе.

Не разъ видалъ онъ грозныхъ владыкъ, не разъ слышалъ онъ стоны непрестанные, кровь видѣлъ рѣкою текущую; не одного царя Ивана Васильевича прозывалъ онъ Грознымъ, но такого грознаго владыки не видалъ онъ еще, не слыхалъ нигдѣ о такомъ. Тогда была «неправда боярская», что влекла за собой и пытки и казни и мученія, и одни «кривые», прислужники боярскіе, да мятежники, терпѣли изъ за бояръ изъ за своихъ; не даромъ, и до сихъ поръ, чуть не ежедень, въ высокихъ сводахъ царской усыпальницы, въ Архангельскомъ соборѣ въ Москвѣ, слышится робкій голосъ, просящій «батюшку» отслужить молебенъ «царю Ивану Васильевичу Грозному» о мужѣ безпутникѣ, либо о неправдѣ судейской.[1] То было страданіе тѣла, боль осязаемая, но теперь накатилось что то не то. Не успѣлъ взять въ свои царскія ручки все правленіе молодой сынъ Тишайшаго, не успѣлъ расправиться съ недругами своими, какъ грозные раскаты царскаго грома, все безъ остатка сжигающій огнь царской молніи налетѣли на все русское, стародавнее, на всѣ завѣты отчичей и дѣдичей и повалились, какъ дубы стоеросовые, подъ корень подрубленные, устои древлеправославные, въ прахъ и пепелъ стали сжигаться уклады старинные. Все, что было, росло и крѣпло до того, «по старинѣ, по пошлинѣ», — все должно было нести голову на плаху, стерто съ лица земли русской безъ остатка; память о немъ должна была быть изглажена, вырвана и уничтожена, и старая нива должна была быть вся до корня взрыта, перепахана, передвоена и перетроена, чтобы ни одинъ огрѣхъ не оказался бы, ни одно сѣмя старое не пробилось бы снова на солнышко красное; только новое, одно новое, должно здѣсь рости.

Тяжело и трудно стало русскому человѣку. И не только жизнь общественная: жизнь «приказная» — служебная, жизнь семейная, такъ далеко и глубоко раньше отъ всѣхъ сокрытая, должны были измѣниться по новому, не только тѣло стараго русскаго человѣка должно было обрядиться въ ненавистное ему «кургузое нѣмецкое» платье, завести себѣ иную обстановку, двигаться не по вчерашнему, не только краса Божія — борода должна укоротиться, а то и совсѣмъ исчезнуть, оставивъ послѣ себя «скобленое рыло», не только «мужнія жены» и «дочки рожоныя», покинувъ свѣтлицы, должны были идти на сборища, гдѣ одни «мужики незнамые», да «парни гулящіе», и тамъ подъ «нѣмецкія гусли и варганы» предаваться, подъ страхомъ еще бóльшаго безчестья и обиды, «ногамъ скаканію и хребтомъ вихляпію», но и душа человѣческая, душа русская должна была отказываться отъ своихъ, вскормленныхъ - вспоенныхъ съ молокомъ матери, чувствованій и вѣрованій, завѣтовъ и побужденій и исповѣдывать новыя, дикія и чуждыя ей, «ереси», или же глубоко скрыться, на самомъ днѣ въ груди оскорбленнаго русскаго человѣка.

И пронеслось надъ Русью грознымъ шопотомъ грозное слово: Антихристъ.



С. Ушаковъ: Деисусъ. I. Спаситель.
(Собр. гр. П. С. Уваровой).

S. Ouchakoff: Le Christ.
(Collection de la comtesse Ouvaroff).

Больнѣе всего пало на долю «первопрестольной», славной старушки Москвы. Въ ней создавалась, создалась и развилась жизнь русская на устояхъ древняго уклада, она давала всему и всѣмъ «указку», она правила, она миловала, она казнила, она поучала, она была начало и конецъ старой Руси. Только уничтоживъ ее, сокрушивъ ея духъ, вырвавъ изъ нея все, чѣмъ тогдашніе люди «были живы», лишивъ ее права на «верхъ», — только тогда можно было бы все перекроить, перешить на новое, пустить Русскую Рѣку по новому руслу, одухотворить, оживить «новаго русскаго». И Петръ это понялъ, независимо отъ личной ненависти къ ней, отъ тяжелыхъ воспоминаній о кровавой борьбѣ съ своей сестрицею и съ ея приверженцами, а быть можетъ, — и подъ вліяніемъ ихъ, и сталъ громить и разрушать ее безъ чувства, безъ сожалѣній, безъ отдыха, безъ срока. А когда насталъ для него вожделѣнный мигъ и онъ нашелъ мѣсто, гдѣ могъ заложить новый городъ, новую столицу «на зло надменному сосѣду», тогда отъ разгрома внѣшняго перешелъ онъ къ разгрому внутреннему, къ разгрому душевному и сталъ ломить даже то, чему никогда никто не придавалъ на Руси никакого значенія, никакой силы, что считали лишь удовольствіемъ и радостью, но что для Петра все же таило въ себѣ старый русскій духъ, — къ искусству.

Средоточіемъ всего русскаго самобытнаго, хотя и съ чужеземными чертами, искусства была Оружейная Палата, съ тѣсно связанными съ ней Золотой и Серебряной Палатами и мастерскими Государыни Царицы и Царевой. Все было собрано здѣсь: и живопись — парсунная и простая, и изуграфство, и знаменованіе и чеканное дѣло, и финифтяное и басемное дѣло, и швейное мастерство, и кузнечное и плотничье и столярное. Не миновало Палату и кирпичное дѣло, въ рукахъ ея были и зодчіе и разныхъ художествъ люди и изъ нея все это шло по всей землѣ русской. И хотя здѣсь не очень преданы были старинѣ, хотя здѣсь, болѣе, чѣмъ гдѣ либо, было «новшествъ», чаще, чѣмъ гдѣ либо, эти послѣднія находили здѣсь и пріютъ и гражданство, будь онѣ не только иноземныя, но даже и еретическія — все же это «Московское дѣло», старо-русское и его надо было сокрушить, какъ сокрушено было уже здѣсь многое. И Петръ не задумался.

Шелъ 1711-й годъ. Въ Оружейномъ Приказѣ сидѣлъ, дослуживая свою службу, послѣдній «оружничій» князь Петръ Ивановичъ Прозоровскій, ведя свое дѣло по старому, и съ тоской прислушиваясь къ треску и стонамъ разваливающагося дѣдовскаго уклада и ожидая своей очереди. И она не замедлила придти. Пять лѣтъ тому назадъ уже замерла Конюшенная Казна, столь близкая Оружейной Палатѣ, и завѣдывавшій ею стольникъ Ѳедоръ Сергѣевичъ Бутурлинъ составилъ ей опись, не предчувствуя какую услугу оказалъ этимъ исторіи нашего быта и, быть можетъ, не вполнѣ еще сознавая, что онъ описываетъ не живое дѣло, а уже мертвое. 27 апрѣля слѣдующаго 1707 года народъ московскій услыхалъ объявленіе, что «дабы лучшаго ради исправленія и чести св. иконъ въ искусствѣ иконнаго и живописнаго изображенія, которые пишутъ иконы, Московскихъ, градскихъ и иностранныхъ пріѣзжихъ людей во Всероссійской Державѣ, велѣно надзирать и вѣдать ихъ, кромѣ

всѣхъ приказовъ Суперъ-Интенденту Ивану Петровичу Зарудному». А дѣло это было раньше въ Оружейной Палатѣ и цензура принадлежала раньше святѣйшему Патріарху. Но «изуграфы» все еще оставались при Палатѣ, какъ оставалось еще за ней и чеканное и финифтяное и строительное и разныя другія подобныя дѣла. И оставалось все это здѣсь еще 4 года, пока не готова была, не окрѣпла, не развилась совсѣмъ новая столица, новый стольный градъ, воздвигнутый бѣшенымъ реформаторомъ на сырыхъ и туманныхъ болотахъ Ингерманландіи, съ страшнымъ для древляго благочестія прозвищемъ «Санктъ-Питербурхъ».

Но окрѣпъ этотъ Санктъ-Питербурхъ, и вотъ насталъ, наконецъ, 1711-й годъ, а съ нимъ и черная, безпроглядная година для русскаго искусства. Всѣхъ «мастеровыхъ людей разныхъ художествъ» велѣно было въ этомъ году перевести въ новую столицу на только что учрежденный тамъ Оружейный Дворъ. И вотъ, однимъ взмахомъ пера, однимъ росчеркомъ пяти буквъ не только была навсегда уничтожена замѣчательнѣйшая, единственная въ своемъ родѣ, художественная мастерская, въ самомъ широкомъ значеніи этого слова, не имѣвшая нигдѣ и никогда себѣ подобной, уничтожено было и само русское искусство! Никогда больше не поднялось оно, не возродилось, навѣки унесло съ собой въ могилу и свои завѣты и свой вкусъ и свою оригинальность и свою самобытность, такъ ярко и сильно всегда бившую во всѣхъ его твореніяхъ и подчинявшую себѣ все иноземное, извнѣ приходящее — и «фряжское», и «цареградское», и «турское», и «кизильбашское», и «веницейское», унесло весь духъ русской, чуткой, художественной души. Онъ съ корнемъ, этотъ указъ, вырвалъ изъ русской земли ея благоухающій цвѣтокъ родного, своего «мастерства» и на краяхъ этой ямки до сихъ поръ не выросло еще ничего опять своего, своего завѣтнаго, своего самобытнаго, что мы могли бы вновь назвать нашимъ, роднымъ искусствомъ. «Живописное дѣло?» — Да, оно развилось и даже процвѣтало одно время, но его не было въ старину, оно новое и потому въ счетъ не идетъ. Да и притомъ — развѣ одна ласточка дѣлаетъ весну? Ни зодчество, ни чеканное дѣло, ни «суды», ни «курня», ни «ѳиниѳты», ни платье, ни уборы, — ничто не можетъ съ той поры назваться русскимъ, роднымъ. Только гдѣ то въ глуши, въ забытыхъ мѣстахъ еще теплился нѣкоторое время остатокъ стараго «дѣла» — рѣзьба по дереву, да по кости, да скань, да еще «ковшъ» сотню лѣтъ все еще являлся царской наградой за доблестныя дѣла, но скоро исчезли и они, и нѣтъ болѣе нашего, своего, родного искусства...

Откуда же и какимъ путемъ Оружейный Приказъ, это, судя по названію, чисто спеціальное учрежденіе, получилъ такое громадное значеніе для русскаго искусства, что съ его паденіемъ пало и оно, съ его исчезновеніемъ исчезло и оно?

Для отвѣта на этотъ вопросъ намъ надо нѣсколько заглянуть въ глубь вѣковъ и вернуться къ концу XV и началу XVI вѣковъ.



Въ эту эпоху, эпоху царствованія Іоанна III, Москва уже достигла своей завѣтной цѣли, стала не только сильнымъ, опредѣленнымъ, политическимъ центромъ, но и главой всего русскаго государства. Она уже побѣдила и взяла «подъ свою высокую руку» разрозненные и ослабленные междоусобными спорами удѣлы, подавила своего наиболѣе упорнаго соперника — Тверь, сломила величіе вольныхъ городовъ Новгорода и Пскова и отдѣлалась отъ своего бывшаго господина и хозяина — Золотой Орды. Можно уже было подумать и о внѣшности, о дворѣ, дворцахъ, храмахъ и твердыняхъ, о равненіи въ пышности и великолѣпіи съ своими западными друзьями и недругами. И вотъ, являются въ Москву Пьетро Дебосси и Марко Руффо и Пьетро-Антоніо Солари и Родольфо Фіоравенте делли Альберти, прозванный Аристотелемъ за свой геній, Алоизій Нови, Джанъ Баттиста делла Вольпе, онъ же Иванъ Фрязинъ, и новая столица начинаетъ покрываться чудными храмами, крѣпкими стѣнами съ красивѣйшими башнями-воротами, прекраснѣйшими дворцовыми зданіями, замѣнившими тѣ деревянные, низенькіе, бѣдные домики, о которыхъ съ такимъ сокрушеніемъ говоритъ Контарини, четыре года прожившій въ Москвѣ, при Іоаннѣ III. Кремлевскій холмъ очищается отъ старинныхъ памятниковъ искренняго, непритязательнаго благочестія простыхъ русскихъ душъ — деревянныхъ церквей, усѣявшихъ склоны къ Москвѣ-рѣкѣ, онѣ всѣ сносятся прочь,[2] а за ними, несмотря на страстный протестъ архіепископа Новгородскаго Геннадія, уничтожаются и многочисленныя кладбища, окружавшія эти церкви, уцѣлѣвшіе гробы переносятся въ Дорогомилово, остальное зарывается въ землю и на мѣстѣ вѣчнаго упокоенія незлобивыхъ предковъ раскидывается роскошный садъ, съ цвѣтниками, бассейнами и фонтанами. Работа кипитъ ключемъ, но авторъ ея не доживаетъ до полнаго торжества и въ новый каменный, полуиталіанскій дворецъ переходитъ уже его сынъ Василій.

Итакъ обстановка, главная, внѣшняя, готова. Но для пышности двора нужно еще многое и прежде всего должны быть великолѣпны и вполнѣ соотвѣтствовать новому режиму внѣшніе знаки власти. А въ то время главный такой знакъ былъ — оружіе.

Оружіе наши предки и любили и дорожили имъ, и даже сохраняли «праотеческое» пуще всего другого. Св. благовѣрный князь Андрей Боголюбскій хранилъ въ своей опочивальнѣ,[3] надъ изголовьемъ, мечъ святого русскаго первомученика князя Бориса, съ нимъ онъ ратоборствовалъ, съ нимъ побѣждалъ, его искалъ въ послѣдній часъ, но убійцы успѣли наканунѣ унести его и князь палъ. Знаменитый бѣглецъ отъ Грознаго царя, князь Андрей Курбскій, въ 1550 г., подъ Казанью, первый врѣзался въ бусурманское войско и уцѣлѣлъ, ибо на немъ надѣта была «праотеческая» броня. И наши предки такъ цѣнили свое оружіе, что и въ примитивныхъ дворахъ великокняжескихъ съ XI в. существовалъ «меченоша». Это былъ не только придворный носитель оружія за своимъ господиномъ — это былъ хранитель самаго главнаго, самаго важнаго — знака власти.

Вспомнилъ, очевидно, все это великій князь московскій Василій Іоанновичъ и въ 1511 г. учредилъ высокую и отвѣтственную, ближайшую къ лику цареву, должность — оружейничаго.[4]

Но времена были другія. Съ такимъ трудомъ, жертвуя и честью и родными связями, деньгами и людьми, завоевали себѣ московскіе князья власть надъ всей Русью и эту власть надо было укрѣпить и упрочить. А сдѣлать это можно было лишь помощью оружія, и вотъ оружничій не только хранитъ царское вооруженіе, но и вѣдаетъ заготовкой оружія, и холоднаго и огнестрѣльнаго, и стяговъ и знаменъ для рядовыхъ воиновъ, и въ то же время украшаетъ царскую сокровищницу дорогимъ, изящнымъ, красивымъ богатымъ оружіемъ и вооруженіемъ. Не одному царю идетъ оно — даритъ его великій князь московскій и иноземнымъ «пріятелямъ»: западнымъ владѣтелямъ и посламъ близкимъ. Его надобно всевозможныхъ оттѣнковъ — отъ простого до самаго роскошнаго. И въ создавшемся такимъ образомъ Оружейномъ Приказѣ, не имѣющемъ еще этого названія, начинаютъ собираться всевозможные мастера — и кузнецы и оружейники и златописцы и художники и чеканщики и ювелиры и рѣзныхъ дѣлъ мастера и другіе подобные. У всѣхъ есть работа — всѣ ихъ спеціальности находятъ здѣсь полное примѣненіе.

Но московскіе великіе князья не только воители, они, прежде всего, люди благочестивые, и если Новгородъ былъ раньше средоточіемъ иконнаго искусства, то теперь и Москва должна быть тѣмъ же. Но мастеровъ мало и нѣтъ для нихъ центра. Тогда изъ Новгорода являются по зову и по желанію «добрые иконописцы». Куда ихъ приткнуть? Въ Оружейный Приказъ. Тамъ уже есть знаменщики и изуграфы — вотъ къ нимъ въ компанію. И въ Оружейномъ Приказѣ сосредоточивается все московское иконное дѣло.

Года шли. Москва все крѣпла, пышность придворная все развивалась. Горько жалуется Іоаннъ Грозный, что на Москвѣ нѣтъ мастеровъ, которые «горазди серебромъ образя окладывати» и умѣютъ «рѣзати рѣзь всякую» и выписываетъ ихъ въ 1556 г. изъ Новгорода,[5] а для «судовъ серебряныхъ» изъ Риги.[6] И эти мастера пріютились въ Оружейномъ Приказѣ, и пошло въ Москвѣ настоящее серебряное, чеканное дѣло, а вмѣстѣ съ тѣмъ расширялось и крѣпло оружейное мастерство и возникъ Оружейный Приказъ. Наступило лихолѣтье. Все пріумолкло, вся жизнь художественная замерла. Было не только не до серебрянаго или золотого дѣла, но и оружія дѣлать было некому — всѣ разбѣжались. Но Смутное время прошло. На престолъ всея Руси сѣлъ молодой царь Михаилъ Ѳеодоровичъ и потянулись обратно въ Москву и оружейники и самопальники и пушкари и серебряники и знаменщики и «всѣхъ художествъ мастера». Русь ожила, ожила Москва, а съ ней и вся жизнь московская, временно придавленная и притихшая, и все воскресло съ новой силой.

Царь Михаилъ энергично принялся за установленіе порядка и кстати за оружейное, но не парадное, а настоящее дѣло. Выписывались иноземцы «рудознатцы», строились пороховые и оружейные заводы, приглашались свои и чужіе мастера оружейники. Оружейный Приказъ получилъ важное осмысленное значеніе и отдѣлилъ отъ себя золотое и



С. Ушаковъ: Деисусъ. II. Богоматерь. (Собр. гр. П. С. Уваровой).

S. Ouchakoff: La Sainte Vierge. (Coll. de la comtesse Ouvaroff).

серебряное дѣло. Явились эти два новыхъ Приказа, подчиненные все таки Оружейному, и въ немъ, такимъ образомъ, сосредоточилось все русское искусство. Управленіе ближайшими дѣлами по оружейному дѣлу и по иконописанію и близкими къ первому — строительнымъ, кузнечнымъ, плотничнымъ и т. д., и ко второму — росписнымъ знаменъ, грамотъ, книгъ и др., сосредоточилось въ Оружейной Палатѣ, т. е. отдѣльномъ домикѣ, гдѣ и помѣщался дьякъ ея. По золотому дѣлу — въ Золотой Палатѣ, т. е. опять въ отдѣльномъ домикѣ съ канцеляріей, по серебряному — въ такой же Серебряной Палатѣ. Эти домики были близъ дворца, въ тѣсной связи съ нимъ, такъ же, какъ и явившіяся въ это же время мастерскія

Палаты.[7] Отсюда и названіе Оружейной Палаты, замѣнившее теперь вполнѣ Оружейный Приказъ.

Установленная въ 1511 г. должность оружничаго существовала до Смутнаго времени, преемственно замѣщаясь близкими къ царямъ боярами. Эпоха лихолѣтья прервала это, а царь Михаилъ, скромный и серьезный, чуждавшійся пышности, не хотѣлъ возстановлять ее, предоставивъ это сыну. И дѣйствительно, не успѣлъ царь Алексѣй Михайловичъ вступить на престолъ, какъ снова возродилъ эту должность и первымъ при немъ оружничимъ былъ назначенъ въ 1647 г. бояринъ Григорій Гавриловичъ Пушкинъ.

Отразилось ли въ чемъ въ Оружейномъ Приказѣ вліяніе Пушкина, сказать трудно. Ему пришлось не столько усовершенствовать все дѣло, сколько примѣнять его къ новому руслу, пользуясь богатствомъ и практическимъ развитіемъ дѣятельности Приказа, оставленными царемъ Михаиломъ своему сыну, и онъ добросовѣстно работалъ, но слѣда замѣтнаго не оставилъ. Совсѣмъ иное получилось, когда его замѣнилъ бояринъ Богданъ Матвѣевичъ Хитрово.

Предшествовавшая его дѣятельность была очень разнообразна. Начавъ службу въ 1635 г. комнатнымъ стольникомъ, онъ въ 1646 г. уже воевода въ Темниковѣ, затѣмъ обводитъ земляным валомъ городъ Керенскъ, обстраиваетъ заново въ 1647 г. Корсунь (въ Симбирской губ.), за что въ слѣдующемъ году жалуется окольничимъ и получаетъ 500 дворовъ крестьянскихъ въ селѣ Городнѣ, у Царево-Санчурска. Въ томъ же году онъ обноситъ валомъ Симбирскъ. Въ 1651 г. мы его видимъ присутствующимъ въ Челобитномъ Приказѣ, а въ 1653 г. онъ ѣдетъ съ бояриномъ кн. Б. А. Репнинымъ-Оболенскимъ и дьякомъ Алмазомъ Ивановымъ въ чрезвычайное посольство въ Польшу. Посольство было неудачно. Тѣмъ не менѣе расположенія царя онъ не теряетъ и въ слѣдующемъ 1654 году назначается оружничимъ, но это не мѣшаетъ ему продолжать исполнять другія порученія. Такъ, въ томъ же году онъ присутствуетъ въ Земскомъ Дворѣ и остается въ немъ 3 года и въ Новой Четѣ — до 1665 года. Въ этомъ послѣднемъ и слѣдующемъ годахъ участвуетъ въ Виленскомъ и Рижскомъ походахъ въ качествѣ товарища боярина кн. Якова Куденетовича Черкасскаго и тяжело раненъ въ одномъ сраженіи. Въ 1658 г. онъ посланъ въ Малороссію для изслѣдованія доноса полковника полтавскаго Пушкаря на гетмана Выговскаго, но былъ обойденъ послѣднимъ и Пушкарь погибъ невинно. Измѣна Выговскаго открылась скоро, но царь простилъ ошибку Хитрово и даже подарилъ ему серебряную булаву Пушкаря. Въ 1665 г. Хитрово присутствуетъ въ Приказахъ Лифляндскихъ дѣлъ, Дворцовомъ Судномъ и Большого Дворца, въ 1668 г. бояринъ, въ 1677 г. назначенъ дворецкимъ съ подчиненіемъ ему Дворцовыхъ волостей и присутствующимъ въ Золотой Расправной Палатѣ, гдѣ хранились списки всѣмъ дворянамъ. 27 марта 1680 г. онъ скончался отъ тяжелой болѣзни.[8]

На этотъ разъ выборъ царя оказался чрезвычайно удачнымъ и, надо думать, сдѣланъ онъ былъ не безъ тайной цѣли. Назначеніе Хитрово на высокую должность оружничаго, столь близкую къ престолу, и появленіе его во главѣ учрежденія, вѣдавшаго, между прочимъ, важнѣй-

шую и драгоцѣннѣйшую въ глазахъ всякаго русскаго человѣка того времени, отъ знатнаго царедворца до простого поселянина, единственную всѣмъ понятную и доступную, составлявшую частицу души каждаго «православнаго христіанина» и почти недоступную критикѣ, отрасль искусства — иконопись, совпало съ крупнымъ и серьезнымъ моментомъ въ исторіи русской жизни XVII в.: съ реформами, затѣянными Никономъ въ области церковной. Рѣшительныя и энергичныя мѣры, принимавшіяся суровымъ патріархомъ въ дѣлѣ исправленія богослужебныхъ книгъ и церковныхъ обрядовъ, затронувшія самыя дорогія чувства русскаго народа и вызвавшія въ немъ такое возбужденіе и волненіе, никогда не могли бы быть такъ рѣзко и круто проводимы въ жизнь, никогда не могли бы быть доведены благополучно до конца и не внесли бы въ эту область такія существенныя измѣненія, если бы онъ не имѣлъ на своей сторонѣ и сочувствіе и поддержку царя. Но царю въ его высокомъ и трудномъ положеніи, при той бурѣ и шумѣ, которые поднялись вокругъ Никона, не всегда было возможно ясно и опредѣленно высказываться по поводу этихъ «новшествъ», да и во всякомъ случаѣ необходимо было ему имѣть подходящихъ помощниковъ, не только одинаково мыслящихъ на словахъ, но и на дѣлѣ оправдывавшихъ свое согласіе съ реформами, умныхъ, ловкихъ и способныхъ, и могущихъ содѣйствовать царю и патріарху и въ другихъ областяхъ, тѣсно соприкасавшихся съ райономъ Никоновскихъ реформъ. Ближе всего къ этому было иконное дѣло и сюда то прежде всего и нуженъ былъ «свой» человѣкъ.

Въ древней Руси искони господствовалъ взглядъ на икону, какъ на выраженіе вѣро- и нраво-ученія православной церкви. Для нея икона была исповѣданіемъ вѣры въ краскахъ и фигурахъ и такой же свидѣтельницей православнаго церковнаго ученія, какъ православная церковная книга. Подобно книгѣ, она являлась критеріемъ того, православно или нѣтъ извѣстное ученіе.[9] И потому реформы въ области богослужебныхъ книгъ и церковныхъ обрядовъ должны были такъ или иначе коснуться иконописанія, существенно затронуть его, а, слѣдовательно, ихъ вѣрность древнему православію явилась бы существеннѣйшимъ, почти непреодолимымъ препятствіемъ къ дѣлу исправленія книгъ, порогомъ, о который оно разбилось бы, если бы эта вѣрность осталась во всей своей неприкосновенности. Необходимо было и Никону и поддерживавшему его царю внести и туда живую струю, примѣнить ихъ къ нововведеніямъ и изгнать изъ нихъ все, противодѣйствовавшее, какъ, напр., изображеніе двоеперстія, вмѣсто вводимаго новаго троеперстія. А для этого то и надо было, чтобы во главѣ этого дѣла стоялъ человѣкъ однихъ взглядовъ, одинаковыхъ убѣжденій съ реформаторами. Такимъ человѣкомъ оказался, очевидно, Богданъ Матвѣевичъ Хитрово.

Его предшествовавшая разносторонняя дѣятельность, то въ качествѣ воина, то дипломата, судьи, администратора, строителя, показываетъ ясно, что это былъ человѣкъ не только ловкій и хитрый, но безусловно способный и талантливый, съ полнымъ пониманіемъ и сознаніемъ бравшійся за различныя порученія, человѣкъ, чью голову высоко цѣнилъ царь Алексѣй Михайловичъ, почему такъ легко

забывалъ его неудачи, человѣкъ несомнѣнно вполнѣ пригодный къ новому дѣлу, къ высокому посту, на который онъ былъ призванъ въ 1654 году. И вся его дѣятельность на этомъ новомъ поприщѣ, вся дѣятельность подчиненныхъ ему и руководимыхъ имъ центровъ всевозможныхъ отраслей русскаго искусства, результаты и той и другой — все они ясно показываютъ, какъ удаченъ былъ царскій выборъ. Хитрово явился не только вѣрнымъ помощникомъ царя и патріарха въ трудномъ дѣлѣ, но онъ пошелъ дальше, онъ прилѣпился всей душой къ средоточію русскаго искусства, заботился о немъ, лелѣялъ и смѣло двигалъ его впередъ, умѣло лавируя между личными вкусами царя и патріарха и своими, отдавая должное и тому и другому, и не менѣе, чѣмъ Никонъ, смѣло проводя свои нововведенія. Все показываетъ въ немъ человѣка со вкусомъ, съ художественнымъ чутьемъ, съ полной безпристрастностью и широкой терпимостью въ области художественнаго творчества, чего бы оно ни касалось. Заслуги его въ этомъ отношеніи очень велики, но пока совсѣмъ еще не оцѣнены.



Изъ всѣхъ предметовъ вѣдѣнія Хитрово самымъ труднымъ и отвѣтственнымъ, во всякомъ случаѣ, было иконописное дѣло, трудность котораго усугублялась еще моментомъ. Богдану Матвѣевичу, съ одной стороны приходилось касаться цѣлаго ряда традицій въ изображеніяхъ и трактовкѣ религіозныхъ сюжетовъ, съ другой — считаться съ техническими трудностями этого дѣла или, лучше сказать, съ одной изъ нихъ, совершенно своеобразной и присущей только русской религіозной живописи прошлыхъ временъ: это съ тѣмъ обстоятельствомъ, что древняя икона должна была быть не единоличнымъ произведеніемъ одного какого нибудь мастера, а коллективнымъ цѣлаго ряда спеціалистовъ. Одинъ «знаменилъ», то есть готовилъ проектъ, другой «левкасилъ» — покрывалъ доску слоемъ жидкаго алебастра съ клеемъ, третій писалъ лики, четвертый «доличное», т. е. одежды, зданія, пейзажи, пятый золотилъ или серебрилъ, шестой расписывалъ «травы», и т. д. Такимъ путемъ, конечно, никогда не могло выразиться вполнѣ творчество истиннаго художника и онъ всегда былъ связанъ своими товарищами. И въ результатѣ получались иконы великихъ иконописцевъ, обезображенныя рядовыми и заставляющія иной разъ сомнѣваться въ принадлежности ихъ извѣстному мастеру или въ дѣйствительности его таланта, что одно время и было, напримѣръ, съ знаменитой иконой лучшаго мастера XVII в. Симона Ушакова «Благовѣщеніе съ сценами изъ акаѳиста Божіей Матери» въ церкви Грузинской Божіей Матери, въ Москвѣ, писанной въ 1659 г., пока не выяснилось, что ее писали трое — Яковъ Казанецъ, Симонъ Ушаковъ и Григорій Кондратьевъ.[10] Наконецъ, внесенію запад-

наго влiянiя въ иконопись, въ большей степени, чѣмъ оно было раньше и чѣмъ оно вошло въ наше иконописанiе за предыдущiе 100 лѣтъ,[11] много мѣшало еще и то, что на Руси иконопись была явленiемъ болѣе народнаго творчества, такъ какъ содержанiе ея — это вѣросознанiе церкви, народа, а изготовленiе ея, исключая личный, индивидуальный характеръ мастера, вносило какъ бы характеръ стихiйной жизни народа. Кромѣ того, какъ раньше было сказано, икона на Руси являлась выраженiемъ церковнаго вѣроученiя и представляла предметъ религiознаго почитанiя, служа, въ то же время, къ назиданiю вѣрующихъ, къ усовершенствованiю нравовъ.

Хитрово, видимо, принялся за это дѣло и смѣло и энергично, даже заходя за предѣлы желанiй святѣйшаго патрiарха. Такъ можно судить по тому, что онъ не только не убоялся рѣзкихъ протестовъ Никона противъ излишества западнаго влiянiя въ новыхъ иконахъ, протестовъ, разразившихся какъ разъ въ 1654 году, но не смутили его и громы фанатика протопопа Аввакума, направленные противъ Никона. И если мы посмотримъ на многiя иконы, писанныя при Хитрово и его мастерами, то получимъ какъ разъ точныя иллюстрацiи къ пылкимъ рѣчамъ неукротимаго протопопа.

На этихъ протестахъ одного и громахъ другого стóитъ остановиться, чтобы увидать, какъ трудно и сложно было дѣло, порученное Хитрово, съ чѣмъ ему приходилось бороться, а затѣмъ чтобы дальше увидѣть изъ примѣровъ его полную побѣду и, очевидно, побѣду царя, болѣе глубокаго прогрессиста и болѣе терпимаго въ вопросахъ иконописанiя, чѣмъ патрiархъ, съ которымъ онъ впослѣдствiи спокойно разстался, но разстался изъ за грубости, рѣзкости и своенравiя того, а не изъ за разногласiя въ церковныхъ вопросахъ.

Въ 1654 г. въ Москву прiѣхалъ Антiохiйскiй патрiархъ Макарiй, для сбора пожертвованiй. Его сопровождалъ его племянникъ, архидiаконъ Павелъ Алеппскiй, оставившiй намъ подробное описанiе этого путешествiя. Высокiе гости какъ разъ оказались свидѣтелями одного изъ Никоновскихъ протестовъ противъ новыхъ иконъ, и Павелъ обстоятельно записалъ всю эту сцену. Дѣло было въ недѣлю православiя. По окончанiи обѣдни, въ присутствiи царя и Макарiя, Никонъ сталъ читать бесѣду объ иконахъ и «велѣлъ принести иконы старыя и новыя, кои нѣкоторые изъ московскихъ иконописцевъ стали рисовать по образцамъ картинъ франкскихъ и польскихъ. Такъ какъ этотъ патрiархъ отличается чрезмѣрною крутостью нрава... то онъ послалъ своихъ людей собрать и доставить къ нему всѣ подобныя иконы... Никонъ выкололъ глаза у этихъ образовъ, послѣ чего стрѣльцы, исполнявшiе обязанность царскихъ глашатаевъ, носили ихъ по городу, крича: ‚кто отнынѣ будетъ писать иконы по этому образцу, того постигнетъ примѣрное наказанiе'. Въ этотъ день патрiарху (Никону) представился удобный случай для бесѣды въ присутствiи царя, и онъ много говорилъ о томъ, что такая живопись, какова на этихъ образахъ, недозволительна. При этомъ онъ сослался на свидѣтельство нашего владыки-патрiарха и въ доказательство незаконности новой живописи, указывалъ на то, что она подобна изображенiямъ франковъ. Патрiархи предали анаѳемѣ и отлучили

отъ церкви и тѣхъ, кто станетъ изготовлять подобные образа, и тѣхъ, кто будетъ держать ихъ у себя».

«Никонъ бралъ эти образа правою рукою, одинъ за другимъ, показывалъ народу и бросалъ ихъ на желѣзныя плиты пола, такъ что они разбивались, и приказывалъ ихъ сжечь. Царь стоялъ близъ насъ съ открытою головою, съ видомъ кроткимъ, въ молчаніи внимая проповѣди. Будучи человѣкомъ очень набожнымъ и богобоязненнымъ, онъ тихимъ голосомъ сталъ просить патріарха, говоря: ‚нѣтъ, отче, не сжигай ихъ, но пусть ихъ зароютъ въ землю‘. Такъ и было сдѣлано».[12]

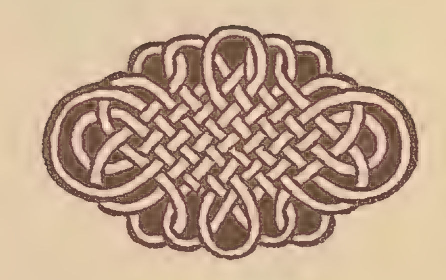
Изъ этого свидѣтельства становится очевиднымъ, съ одной стороны, что въ моментъ появленія Хитрово въ Оружейномъ Приказѣ вопросъ объ иконахъ уже принялъ очень острый характеръ и, повидимому, нѣкоторыя изъ нихъ, дѣйствительно, настолько шли въ разрѣзъ со старымъ иконописаніемъ и превратились уже совсѣмъ въ картины съ религіозными сюжетами, что даже реформаторская душа Никона возмутилась, а съ другой, что царь не протестовалъ противъ его образа дѣйствій, но и не одобрилъ: рѣшительную мѣру «сжечь иконы» онъ предложилъ замѣнить погребеніемъ. Такимъ образомъ и эти иконы были для него все же освященнымъ предметомъ, святыми. Тутъ нельзя не видѣть, что онъ былъ гораздо терпимѣе патріарха, несмотря на свою проникновенную набожность, а можетъ быть и благодаря именно ей, если только Никонъ, въ данномъ случаѣ, не лукавилъ предъ патріархомъ антіохійскимъ и предъ народомъ, преслѣдуемый, въ свою очередь, за иконописаніе еще болѣе свирѣпымъ Аввакумомъ. Мы не знаемъ, какія это были иконы, и какъ онѣ были написаны, но, сравнивая рѣзкую характеристику новыхъ иконъ у Аввакума, въ чемъ онъ обвинялъ именно Никона, съ цѣлымъ рядомъ дошедшихъ до насъ отъ времени Хитрово иконъ царскихъ иконописцевъ, мы увидимъ, что эти послѣднія, точно по заказу, иллюстрируютъ Аввакума. Значитъ, если и Никонъ протестовалъ противъ подобныхъ же, а не болѣе еще уклонившихся отъ традицій, иконъ, что можно вывести изъ вышеприведенныхъ словъ Павла, то Хитрово одному, конечно, при негласной поддержкѣ царя Алексѣя Михайловича, мы обязаны широкимъ и осмысленнымъ культивированіемъ западнаго вліянія въ нашей иконописи второй половины XVII ст., внесшаго столько жизни, простоты и естественности въ это дѣло. Но надо думать, что Никонъ лукавилъ. Вѣдь, цензура иконъ принадлежала патріарху и онъ же изгонялъ двоеперстіе съ иконъ, — а этотъ вопросъ и былъ одинъ изъ тѣхъ, который создалъ, по выраженію людей древняго православія, «богомерзкихъ никоніанъ» и «щепотниковъ». Этимъ я хочу только отмѣтить, что, въ сущности, реформаторами въ церковныхъ дѣлахъ и иконописи являлись всѣ трое: и царь, и патріархъ, и Хитрово.

Громы Аввакума настолько интересны, что я позволю себѣ привести одинъ изъ нихъ, тѣмъ болѣе, что далѣе, какъ я уже говорилъ, мы найдемъ и иллюстраціи къ нимъ.

«По попущенію Божію», пишетъ онъ въ одномъ изъ своихъ посланій, съ обычною ему ядовитостью и сарказмомъ: «умножишася въ нашей

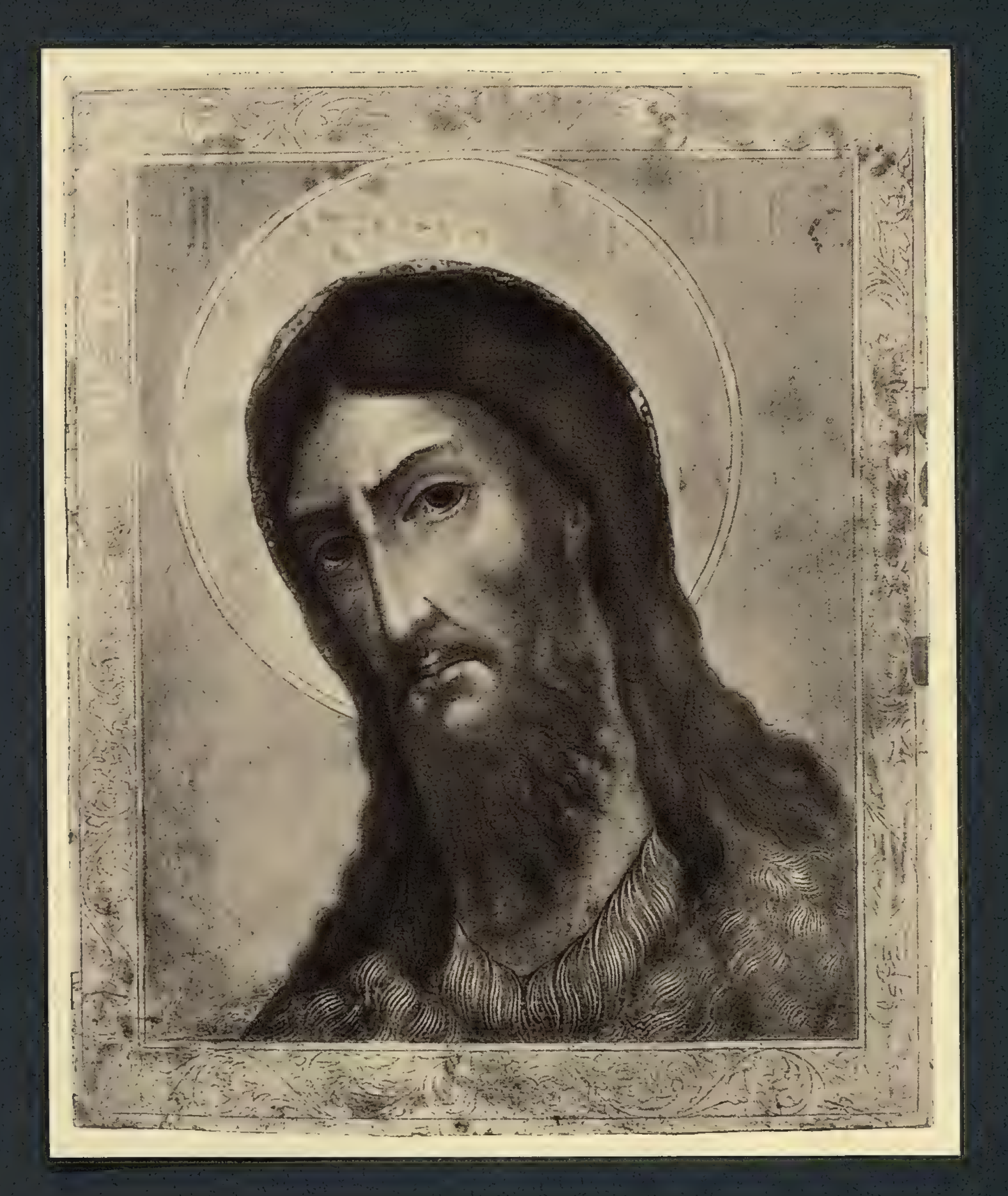
русской землѣ иконнаго письма неподобнаго изуграфы... Пишутъ Спасовъ образъ Емануила лицо одутловато, уста червонныя, волосы кудрявыя, руки у мышцы толстыя, то же и у ногъ бедры толстыя, а весь яко нѣмчинъ брюхатъ и толстъ учиненъ, лишь сабли той при бедрѣ не написано. А все то писано по плотскому умыслу: понеже сами еретицы возлюбиша толстоту плотскую и опровергоша долу горняя. А все это кобель борзой Никонъ врагъ умыслилъ будто живыя писать. А устрояетъ все по фряжскому, сирѣчь по нѣмецкому... Вотъ и Никоніане учнутъ писать... Богородицу чревату во Благовѣщеніе, яко и фрязи поганыя. А Христа на крестѣ раздутовата: толстехонекъ, миленькій, стоитъ и ноги тѣ у него, что стульчики. Охъ, охъ, бѣдная Русь! чего то тебѣ захотѣлось нѣмецкихъ поступковъ и обычаевъ».[13]

Такъ вотъ въ какой водоворотъ попалъ Хитрово, и надо отдать ему справедливость — онъ ловко лавировалъ между подводными камнями и, внося жизнь въ дѣло иконописи, оставался все тѣмъ же искренно религіознымъ, православнымъ русскимъ человѣкомъ, почитавшимъ глубоко и новую икону, не допускавшимъ туда никакого кощунства, не уклоняющимся отъ иконописи въ картинную живопись запада и, въ то же время, сохранившимъ старые завѣты, что можно будетъ особенно ясно увидать ниже, при разсказѣ объ его иконѣ св. Анны Кашинской. Въ дѣлѣ иконописи онъ оказался истиннымъ любителемъ и цѣнителемъ живописи и настоящаго творчества, но никакъ не сторонникомъ слѣпого подражанія, вовсе не крайнимъ западникомъ. И таковъ онъ окажется во всемъ. Видно ясно изъ всей его дѣятельности, что онъ любилъ именно искусство, талантъ и творчество, и любилъ его не въ чистотѣ или оригинальности чужеземныхъ образцовъ, а въ той русской, московской, обработкѣ, которая, воспринимая чужое, не рабски слѣдовала ему, а приспособляла къ своему родному, русскому, вносила въ него свой русскій, національный оттѣнокъ, русскій духъ, которая, беря все хорошее чужое, не отравляла имъ своего и не замѣняла, а только примѣняла его. Это его отношеніе къ своимъ обязанностямъ и создало ту красивѣйшую и роскошнѣйшую картину русскаго изящнаго и иконописнаго искусства, которую мы имѣемъ отъ второй половины XVII вѣка.



Вспомнимъ теперь отдѣльные конкретные факты дѣятельности Б. М. Хитрово въ Оружейномъ Приказѣ, сперва по отдѣлу иконописанія, а затѣмъ и по остальнымъ отдѣламъ этого обширнѣйшаго учрежденія, далеко не соотвѣтствовавшаго своему названію въ эту эпоху.

Благодаря прекрасному новому труду неутомимаго лѣтописца исторіи нашей иконописи А. И. Успенскаго «Царскіе иконописцы и живописцы въ XVII в. т. I. Словарь царскихъ иконописцевъ и живописцевъ XVII в.»,[14] мы имѣемъ теперь полный списокъ нашихъ мастеровъ иконнаго дѣла за время Хитрово, т. е. за 1654 — 1680 г., не только съ біографическими данными, но и съ указаніемъ на ихъ работы и мѣста, гдѣ онѣ еще сохранились, и цѣлый рядъ снимковъ съ нихъ. Данныя эти чрезвычайно драгоцѣнны. Изъ нихъ мы узнаемъ не только количество мастеровъ, ихъ имена, обстановку, ихъ дѣятельность и ихъ произведенія, но, что особенно интересно для насъ, также и ихъ происхожденіе, а по снимкамъ можемъ судить, насколько правъ былъ Хитрово, приглашая того или другого мастера и поощряя его работу. Вмѣстѣ съ тѣмъ, изъ тѣхъ же данныхъ становится яснѣе, какъ и чрезъ кого могло западное вліяніе внѣдриться въ нашу иконопись при Хитрово, наиболѣе реальнымъ образомъ. Результаты получаются чрезвычайно интересные. Хитрово не стѣснялся ни происхожденіемъ, ни вѣроисповѣданіемъ, конечно, христіанскихъ оттѣнковъ, лишь бы человѣкъ былъ талантливъ. И вотъ мы видимъ при немъ и православныхъ и латынянъ и протестантовъ, поляковъ, нѣмцевъ, татаръ, армянъ, грековъ, евреевъ, шведовъ и т. п. Чуть не всѣ національности имѣютъ при Богданѣ Матвѣевичѣ своихъ представителей среди даже не простыхъ, а «царскихъ» изографовъ и иконописцевъ: грекъ Апостолъ Юрьевъ (1659 — 1666), крещеный еврей Иванъ Башмановъ (1654 — 1660), полутатаринъ-полуармянинъ Иванъ-Богданъ Салтановъ (1667 — 1702), поляки Станиславъ Лопуцкій (1642 — 1662) и Василій Познанскій (съ 1671 г.), шведъ Дерсонъ (съ 1666 г.), нѣмцы (австрійцы) Данила Вухтеръ (съ 1665 г.) и Иванъ Детерсъ (съ 1665 г.), всѣ они и многіе другіе подобные иноземцы невозбранно работали у Хитрово, отличаемые по заслугамъ. Что Хитрово бралъ ихъ къ себѣ не потому только, что они были иконописцы и художники, или были приглашены и выписываемы патріархомъ или царемъ, а лишь по провѣркѣ ихъ способностей и талантовъ, видно, напримѣръ, изъ обстановки поступленія на службу въ Оружейный Приказъ грека Апостола Юрьева. Выписанный изъ Молдаво-Валахіи Никономъ въ 1658 г. вмѣстѣ съ двумя товарищами, умершими дорогой, Юрьевъ явился къ Хитрово 9 января 1659 г. прямо въ Оружейный Приказъ. Но принятъ на службу тотчасъ же, какъ онъ разсчитывалъ, онъ не былъ, а вмѣсто того получилъ приказъ сперва написать на пробу на заданныя темы три иконы, въ случаѣ одобренія которыхъ онъ только и могъ разсчитывать быть опредѣленнымъ въ Оружейный Приказъ. Спустя два мѣсяца, въ началѣ марта, Юрьевъ представилъ свои работы. Хитрово осмотрѣлъ ихъ и, найдя достойными, оставилъ рѣшеніе вопроса до осмотра ихъ царемъ. 27 марта Алексѣй Михайловичъ видѣлъ ихъ, одобрилъ въ свою очередь, и Юрьевъ былъ за-



С. Ушаковъ: Деисусъ. III. Іоаннъ Предтеча.
(Собр. гр. П. С. Уваровой).

S. Ouchakoff: St. Jean Baptiste.
(Collection de la comtesse Ouvaroff).

численъ въ число царскихъ иконописцевъ. Но и тутъ Хитрово не сразу далъ ему настоящее дѣло, т. е. писать иконы на дскахъ, а засадилъ за болѣе грубую и потому болѣе легкую работу, за стѣнное письмо, ведя его, такимъ образомъ, постепенно къ высшимъ степенямъ и изучая его талантъ.[15] Въ то же время онъ тщательно слѣдилъ и за русскими мастерами, работавшими, по тогдашнему обычаю, и въ Оружейной и въ Золотой и въ Серебряной Палатахъ, знаменщиками и иконописцами разныхъ степеней, намѣчая въ Оружейную Палату лучшихъ. Между прочимъ въ Серебряной Палатѣ сидѣлъ съ 1648 г. знаменщикомъ и серебряникомъ 1-й степени Пименъ, впослѣдствіи Симонъ, Ушаковъ, исполнявшій многообразныя работы по своимъ обязанностямъ. И вотъ, какъ только въ Оружейномъ Приказѣ въ 1664 г. умеръ старшій и главный иконописецъ, являющійся однимъ изъ лучшихъ мастеровъ того времени, Яковъ Тихоновъ Рудаковъ, болѣе извѣстный подъ именемъ Якова Казанцева, Хитрово сейчасъ же назначаетъ на его мѣсто Ушакова и не только, какъ мы увидимъ далѣе, даетъ полный просторъ его творчеству, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, этимъ назначеніемъ создаетъ цѣлую школу учениковъ Ушакова, этого геніальнѣйшаго художника XVII в., школу, давшую намъ столько прекрасныхъ иконописцевъ-художниковъ. И подобныхъ примѣровъ чуткости и пониманія истиннаго искусства Хитрово найдется не мало.

Привлеченіе къ дѣлу иконописи всевозможныхъ мастеровъ, своихъ и чужихъ, лишь бы они были талантливы, несомнѣнно, должно было дать иконописной мастерской Оружейнаго Приказа совершенно своеобразный характеръ, создать изъ нея своего рода академію художествъ, гдѣ, хотя и въ ограниченной области, каждый талантъ находилъ себѣ полную свободу работать въ указанныхъ направленіяхъ. И, дѣйствительно, иконы царскихъ изуграфовъ того времени представляютъ собою удивительную, интереснѣйшую смѣсь западнаго вліянія съ пережитками старины, съ самостоятельнымъ творчествомъ и съ подражательнымъ, сверхъ того, даютъ ясное и яркое представленіе о громадномъ значеніи Хитрово, какъ перваго провозвѣстника свободы творчества въ этомъ столь узкомъ и ограниченномъ раньше дѣлѣ, и его умѣньѣ замѣчать и отыскивать истинные таланты. Возьмемъ, напримѣръ, нашего геніальнаго иконописца Симона Ушакова и его двѣ всѣмъ извѣстныя иконы, писанныя въ одну и ту же церковь Грузинской Божьей Матери, въ Китай-городѣ, въ Москвѣ — «Благовѣщеніе съ акаѳистомъ», упомянутую еще выше, и «Владимирской Божіей Матери». Первая писана въ бытность его въ Серебряной Палатѣ знаменщикомъ въ 1659 г. и, по старымъ условіямъ, совмѣстно съ другими двумя товарищами. Ушакову здѣсь принадлежитъ «знаменаніе», т. е. проектъ, контуръ и лики, остальное, т. е. доличное — Казанцеву и Кондратьеву. Вторую писалъ онъ 11 лѣтъ спустя, въ 1670 г., будучи уже въ Оружейномъ Приказѣ и по новому, т. е. самостоятельно, единолично. Трудно даже описать всю громадность разницы между этими двумя произведеніями одного и того же мастера. Въ то время, какъ первая загромождена цѣлой массой традицій и условностей, совершенно подавляющихъ личное «я» Ушакова и заставлявшихъ сомнѣваться въ его авторствѣ, другая — результатъ уже свободнаго, единолич-

наго творчества, полна жизни, естественности, простоты, глубокаго проникновеннаго вдохновенія и идеальной, совершенной красоты, такъ отвѣчающей высокому, духовному образу Пречистой Дѣвы. Тамъ мы все еще видимъ традиціоннаго иконописца, съ трудомъ справляющагося съ бьющей струей своего великаго таланта, требующаго себѣ свободы и жизни; здѣсь этотъ талантъ является предъ нами во всей своей могучей красѣ. И кто виновникъ этого? Хитрово, съ его чуткой, художественной душой. Только полная свобода творчества, въ строго опредѣленныхъ предѣлахъ, отказъ отъ архаическихъ пріемовъ, возможность писать единолично, свобода въ композиціи и трактовкѣ, только они одни могли вырвать изъ подъ спуда придавленныя имъ могучія силы, могучіе таланты, вдохнуть въ нихъ жизнь, дать имъ развернуться во всю ширь, во всю ихъ красу и мощь. И это то и далъ нашимъ иконописцамъ Хитрово. Онъ нашелъ ту счастливую середину, которая, внося много новаго, чуждаго, свѣтскаго и чужого въ нашу иконопись, въ то же время сохранила въ ней все, что говорило религіозности русскаго человѣка. Ничего оскорбляющаго эту религіозность чѣмъ бы то ни было — композиціей, трактовкой, рисункомъ, колоритомъ — въ иконахъ его времени мы не видимъ и только узкій фанатизмъ, не признающій никакихъ новшествъ, могъ находить въ нихъ неправославіе.

Широкая терпимость Хитрово въ иконописномъ дѣлѣ и введенная имъ свобода творчества лучше всего явствуютъ изъ примѣровъ, равно какъ разнообразіе и своеобразіе талантовъ иконописцевъ его времени. Здѣсь, конечно, не мѣсто подробно сравнивать работы тѣхъ или другихъ художниковъ, да это и не входитъ въ нашу задачу, но отмѣтить хотя двѣ-три работы ихъ, наиболѣе разнохарактерныя, въ доказательство только что сказанныхъ словъ, было бы интересно. Вотъ, напримѣръ, все тотъ же Симонъ Ушаковъ и его Деисусъ, изъ собранія Порѣцкаго музея графини П. С. Уваровой.[16] Этотъ Деисусъ состоитъ изъ трехъ погрудныхъ иконъ Спасителя, Божіей Матери и Іоанна Крестителя. Всѣ они писаны на доскахъ, почти въ натуральную величину. Писалъ ихъ русскій человѣкъ, сынъ такого же иконописца, ученикъ русскихъ мастеровъ, цѣлыхъ 16 лѣтъ уже работавшій знаменщикомъ и иконописцемъ въ Серебряной Палатѣ, до перехода въ Оружейную. А развѣ это «истовыя» по «подлинникамъ» иконы? Или по «фряжскимъ» образцамъ? Ни то, ни другое. Это великое, самобытное, русское творчество, великій русскій талантъ, дарованный намъ художественной душой Хитрово. Какое замѣчательное, чудное сочетаніе божественной и человѣческой природы въ ликахъ Спасителя и Богоматери! Нѣтъ тутъ ни сухости, ни изможденности, ни загадочности отрекшагося отъ міра живого и погрузившагося въ созерцаніе далекаго Царства Небеснаго типа византійскихъ иконъ, нѣтъ типа «тончава и измождала отъ поста и труда и всякія имъ находящія скорби», нѣтъ и человѣческаго, слишкомъ человѣческаго, плотскаго, черезъ чуръ земного святого западныхъ изображеній. Но есть нѣчто удивительно нѣжное, тонкое, проникновенное, чуткое, поразительное сочетаніе земного съ небеснымъ, страданій физическихъ и душевныхъ, всепрощеніе и полное, но скромное, торжество духа надъ плотью. Типъ и человѣка, и Бога одновременно; типъ,



Ф. Абросимовъ: Деисусъ (1680 г.).
(Оружейная Палата).

F. Abrosimoff: Ycone russe (1680).
(Salle des Armures à Moscou).

не имѣющій ни времени, ни пространства, ни возраста, ни національности, типъ всеобъемлющій, всепоглощающій и всепобѣждающій, исполненный мягкости, доброты, всепрощенія. Весь Христосъ не русскій, не греческій, не италіанскій, Богородица — не Мадонна, но оба они геніальнѣйшее сочетаніе всего, идеальнѣйшее олицетвореніе чистаго духа и обезличенія плоти. А рядомъ Іоаннъ Креститель. Онъ святой, но не Богъ, и въ немъ мы видимъ именно этого святого человѣка, съ чистой душой, съ безграничной преданностью своему Крестнику, съ безконечной, человѣческой мукой за Него, за Его страданія, все свое «я» отдавшаго Ему, но не воплотившаго въ себѣ полностью божественнаго начала. И въ то же время и онъ безъ національности, безъ времени, Предтеча, созданный Ушаковымъ, — Ушаковымъ времени Хитрово.

Одновременно съ Ушаковымъ работалъ въ Оружейномъ Приказѣ другой извѣстный и талантливый русскій иконописецъ Θедоръ Абросимовъ. До насъ дошло довольно много его работъ, но мы возьмемъ одну лишь изъ нихъ, изъ числа наименѣе извѣстныхъ, очень типичную и характерную для этого художника и къ тому же трактующую тотъ же сюжетъ, что и упомянутая только что Ушаковская работа, т. е. Деисусъ. Однако, надо оговориться, что Деисусъ Абросимова иного типа и характера, чѣмъ Ушакова. Именно, онъ являетъ собою тотъ типъ, который у нашихъ иконописцевъ носилъ названіе «Деисусъ, стоящій, съ припадающими», греческій «триморфъ» съ предстоящими. Тѣмъ не менѣе, онъ очень кстати для сравненія работы Абросимова съ работой его знаменитаго товарища. Написана была эта икона въ 1680 г., «по указу Великаго Государя и по приказу боярина и дворецкаго и оружейнаго боярина Богдана Матвѣевича Хитрово» и поставлена въ Оружейную Палату «въ кружалѣ на стѣнѣ».[17] Писанъ весь Деисусъ на одной доскѣ съ закругленнымъ верхомъ «по кружалу». Посрединѣ изображенъ Спаситель, сидящій на тронѣ, благословляющій, съ Евангеліемъ въ лѣвой рукѣ; по сторонамъ Его — Божія Матерь и Іоаннъ Предтеча, въ молитвенной позѣ, съ протянутыми къ Іисусу Христу руками. Ниже, у ногъ Спасителя, припадающія фигуры Николая Чудотворца и Θеодора Стратилата.

Вся икона носитъ на себѣ рѣзкій отпечатокъ условнаго письма «по подлинникамъ». И поза, и типы, и костюмы всѣхъ пяти фигуръ старые знакомые, однотипные тысячамъ подобныхъ изображеній. Правда, здѣсь чувствуется сильно, такъ называемое, «фряжское» письмо, т. е. начальное вліяніе запада, лица живѣе, полнѣе и человѣчнѣе обычныхъ византійскихъ типовъ, фигуры, ихъ позы и движеніе — естественнѣе, но, тѣмъ не менѣе, все это изображеніе лишь повторяетъ фряжское письмо начала XVII или конца XVI вв., и ничего не вноситъ въ него новаго. Этотъ Деисусъ — типичный представитель того иконописанія, которое признавалъ и Никонъ, которое уже вошло въ плоть и кровь нашихъ иконописцевъ и противъ котораго также бушевалъ одинъ лишь неукротимый Аввакумъ. И, если мы сравнимъ лица главныхъ фигуръ этого Деисуса съ Ушаковскими, то какая яркая скажется тутъ разница! Одинъ — геніальнѣйшій художникъ, воплотившій въ себѣ все лучшее, русское и западное, и создавшій общехристіанскій типъ Спасителя и Богородицы, богочеловѣковъ, другой — лишь немного освѣжившій приближеніемъ къ

натурѣ сухіе, неживые и скучные греческіе типы. И такихъ было большинство; благодаря именно незначительной вносимой въ нихъ долѣ естественности и жизненности, подобныя иконы и ихъ типы сохранились благополучно въ старой Руси, до всеобщаго Петровскаго разгрома. Несмотря, однако, на сильную разницу типовъ Ушакова и Абросимова, они жили и чествовались невозбранно при Хитрово, благодаря его художественному вкусу и широкой терпимости.

Отъ грека Апостола Юрьева не сохранилось, повидимому, иконъ его работы и нельзя, къ сожалѣнію, сопоставить этого современника Ушакова съ упомянутыми. Но за то много имѣемъ мы, напримѣръ, отъ такого выдающагося иконописца того же времени, какъ полутатаринъ-полуармянинъ Богданъ Салтановъ. Читателямъ «Старыхъ Годовъ» онъ хорошо извѣстенъ изъ обстоятельной исторической статьи о немъ А. И. Успенскаго, богато иллюстрированной,[18] и поэтому мы ограничимся лишь ссылками на нее, не воспроизводя работъ Салтанова.

Этотъ «Шаховы области иноземецъ» поступилъ въ Оружейный Приказъ на службу въ 1667 году. Очевидно, онъ раньше былъ уже извѣстенъ, какъ художникъ, потому что ему сразу вмѣнено было въ обязанность «выучить своему мастерству изъ русскихъ людей учениковъ». Но гдѣ, когда и у кого онъ учился — неизвѣстно и это очень жаль, ибо тогда сталъ бы точнѣе понятенъ его стиль, его типы, такъ рѣзко отличающіеся отъ другихъ. Въ годъ поступленія Салтанова какъ разъ состоялся послѣдній судъ надъ неукротимымъ протопопомъ Аввакумомъ и онъ былъ сосланъ въ Пустоозерскій острогъ на Печорѣ. Еслибы не эти точныя даты, то можно было бы думать, что вышеприведенная пылкая и страстная отповѣдь его противъ новаго иконописанія была направлена именно противъ Салтанова. Его Распятіе (1687 г.) какъ разъ соотвѣтствуетъ тому рѣзкому, грубому описанію Еммануила «лицо одутловато, власы кудрявыя, руки у мышцы толстыя, тако же и у ногъ бедры толстыя и весь яко нѣмчинъ брюхатъ и толстъ учиненъ...». Его Богоматерь «Величитъ душа моя Господа» дѣйствительно должна была бы поразить и не одного послѣдователя Аввакума, но и многихъ православныхъ людей. Лицо обрюзглое и опухшее старой женщины, выраженіе слезливое и скучное, безъ всякой проникновенности, тѣло полное и пухлыя руки — все это такъ мало напоминаетъ икону и такъ грубо и животно, что только терпимостью и западничествомъ Хитрово и можно объяснить существованіе такого иконописца среди «царскихъ». А его ангелы — это какіе то голландскіе толстые, жирные, крѣпкіе бюргеры, у которыхъ «лишь сабли той у бедрѣ не написано», по выраженію Аввакума. И это, видно, была обычная манера Салтанова, его вкусъ, особенность его таланта. Въ его Вознесеніи Господнемъ группа апостоловъ и ангеловъ — это какой то хороводъ чуть только не скачущихъ почтенныхъ возрастовъ людей съ двумя дѣвушками, долженствующими изображать ангеловъ. И только разсмотрѣвъ работы Салтанова, можно найти источники его типовъ — картины и церковныя изображенія голландскихъ и нѣмецкихъ мастеровъ. Но, хотя этотъ пошибъ былъ и преобладающимъ у Салтанова, все же онъ иногда находилъ въ себѣ достаточно способности приблизиться и къ «истовому» письму. Такова



Ив. Максимовъ: Царь Михаилъ Ѳеодоровичъ.
(Изъ Титулярника 1672 г.).

J. Maximoff: Le Tsar Michel.
(D'un manuscrit de 1672).

его икона свв. Константина и Елены, съ стоящими и припадающими ко кресту царемъ АлексѢемъ Михайловичемъ, царицей Маріей Ильиничной и патріархомъ Никономъ. ЗдѢсь и лица, и позы, и движенія всѢхъ фигуръ опять условны, опять «иконописны». Почему же въ другихъ случаяхъ онъ былъ такъ грубъ, такъ животно-тѢлесенъ? Очевидно, терпимость въ Оружейномъ ПриказѢ была велика. Не смотря, однако, на всѢ эти недостатки Салтанова, какъ иконописца, нельзя ему отказать въ талантливости, въ знаніи анатоміи, въ рисункѢ и умѢніи передавать движенія. И, возможно, что при другихъ условіяхъ изъ него могъ бы выработаться недурной бытовой художникъ голландскаго типа.

Очень близко подходитъ къ нему пятый современникъ — Познанскій, ученикъ безспорно талантливаго Безмина, но, къ сожалѢнію, измѢнившій своему учителю въ сторону Салтанова. Его Іоаннъ Богословъ[19] — это все тотъ же салтаново-голландскій типъ. Если отнять у этого изображенія нимбъ, опустить правую съ двуперстіемъ руку, а въ лѢвую вмѢсто чаши дать чулокъ и вязанье, или даже свѢтскій кубокъ, то выйдетъ отличная бюргерша съ береговъ Шельды, супруга какого нибудь ванъ-деръ..., пожелавшая себя увѢковѢчить и поручившая это дѢло приличному и даже хорошему соотечественному художнику. Ничего нѢтъ въ этомъ лицѢ мужского и волосы чисто женскіе.

СовсѢмъ иначе надо отнестись къ учителю Познанскаго — Ивану Безмину, сыну ствольнаго мастера. Ученикъ съ 1662 г. живописца поляка Станислава Лопуцкаго, также работавшаго въ Оружейномъ ПриказѢ, Безминъ, очевидно, усвоилъ себѢ многое отъ своего учителя и, главнымъ образомъ, ту мягкость италіанскаго письма, которое такъ сильно было въ ПольшѢ и Малороссіи. Эта мягкость спасла его отъ очевиднаго и первенствующаго среди нашихъ иконописцевъ, его современниковъ, увлеченія голландскими и нѢмецкими мастерами, дала ему возможность вносить теплоту и нѢжность въ свои произведенія и природный талантъ его, въ связи съ этимъ конгломератомъ вліяній, и создалъ намъ тотъ рядъ иконописныхъ изображеній, которыми вправѢ былъ бы гордиться Хитрово, какъ вѢроятно гордился онъ Ушаковымъ. Конечно, рядомъ съ Симономъ поставить Безмина нельзя: онъ, во всякомъ случаѢ, грубѢе и проще того, но по талантливости вообще онъ не далеко ушелъ и въ иныхъ случаяхъ не уступитъ ему. Главная ихъ разница — въ манерѢ письма, рисункѢ, трактовкѢ сюжетовъ и въ преобладаніи, пожалуй, у Ушакова, нѢжной Италіи и душевныхъ качествъ его святыхъ, а у Безмина — реализма современныхъ ему западныхъ, но только не италіанскихъ художниковъ. Особенно характерно для него его «Снятіе со креста».[20] Вся сцена одновременно полна и реализма и извѢстнаго русскаго религіознаго настроенія; фигуры Богоматери, сопровождавшихъ Ее женъ и Іоанна Богослова выдержаны въ строгомъ иконописномъ стилѢ и, въ то же время, просты и естественны. Фигура Христа немного условна, пожалуй, страдаетъ неправильностью рисунка и болѢе сильной условностью, но и пропорціи и движенія тѢла сохранены и переданы правильно. Остальные, сотникъ Логгинъ и трудящіеся надъ снятіемъ со креста и стоящіе внизу, въ высшей степени живы, естественны и жизненны, не имѢя ни условностей греческаго письма,



Ив. Максимовъ: Царь Алексѣй Михайловичъ.
(Изъ Титулярника 1672 г.).

J. Maximoff: Le Tsar Alexis.
(D'un manuscrit de 1672).

ни крайней реальности западнаго. Костюмы частью сохранены иконописные, часть приноровлены, согласно пониманію художника, ко времени событія, что такъ счастливо отличаетъ его отъ голландскихъ и нѣмецкихъ художниковъ, постоянно дававшихъ современные имъ и костюмы и типы. У Безмина же даже эти послѣдніе, типы трудящихся надъ снятіемъ тѣла Христа со креста, не говоря уже о главныхъ лицахъ, тоже, по возможности, возсозданы, по его пониманію и, надо сказать, совсѣмъ близко къ южному типу обитателей Іерусалима. Вдали видъ



Ив. Максимовъ: Патріархъ Никонъ.
(Изъ Титулярника 1672 г.).

J. Maximoff: Le Patriarche Nicone.
(D'un manuscrit de 1672).

города, опять таки выгодно отличающійся отъ условнаго стремленіемъ возсоздать его по личному представленію художника. Вообще это «Снятіе со креста» — и икона и картина, и эти два начала такъ гармонично соединены въ ней, что невольно еще разъ сопоставишь его талантъ съ талантомъ Ушакова. То же можно сказать и про другія его иконы, напримѣръ, Воскресеніе Христово, Страшный Судъ, который по своимъ достоинствамъ сравнится съ Васнецовскимъ.

Этихъ примѣровъ будетъ довольно. Можно подвести итоги. Каковъ же получится результатъ изъ сказаннаго? А тотъ, что и эти немногочисленные, хотя и болѣе рѣзкіе примѣры ясно оттѣняютъ значеніе Хитрово, какъ главы иконописной мастерской, его широкій кругозоръ, его пониманіе именно художественнаго таланта и его стремленіе собрать дѣйствительно лучшихъ художниковъ въ Оружейномъ Приказѣ. Ни громы Аввакума, ни строгость Никона, ни невольная поддержка патріарха царемъ, видимо, не смущали его и онъ твердо отстаивалъ своихъ художниковъ-иконописцевъ. И наша иконопись, развитіе которой относится именно ко второй половинѣ XVII в., очень и очень многимъ, если не всецѣло, обязана именно этому «на всѣ руки мастеру», показавшему себя такимъ недюжиннымъ покровителемъ талантовъ и умѣлымъ отыскивателемъ ихъ, не стѣсняясь ихъ подчасъ рѣзкимъ уклоненіемъ отъ истоваго, греческаго письма.

Но тѣ же иконописцы работали не надъ одними иконами. Они должны были заниматься и всякимъ другимъ «живописнымъ» дѣломъ, какое только имъ поручали. Такимъ образомъ, они трудились и надъ «парсуннымъ» письмомъ, т. е. портретами, и надъ расписываніемъ знаменъ и деревянныхъ частей оружія, и надъ фресками, и надъ «травами» для грамотъ, рукописей, мебели, обстановки, стѣнъ и комнатъ зданій, и надъ миніатюрой,[21] и надъ географическими картами,[22] однимъ словомъ, надъ всѣмъ, что, такъ или иначе, требовало живописи и рисованія, какъ, напримѣръ, проекты серебряныхъ и золотыхъ сосудовъ, шитья, окладовъ и т. п. Этихъ памятниковъ, вполнѣ датированныхъ, сохранилось, въ общемъ, достаточно, но здѣсь мы ограничимся лишь небольшими, нѣсколькими примѣрами.

О «парсунномъ письмѣ» говоритъ въ настоящемъ выпускѣ А. П. Новицкій, поэтому я его касаться не буду, а укажу только на нѣкоторые портреты, относящіеся скорѣе къ миніатюрѣ и, притомъ, не церковнаго характера, какъ, напримѣръ, портреты царя Алексѣя Михайловича, царицы Маріи Ильиничны и Никона на иконѣ Салтанова, упомянутой выше, а, такъ сказать, свѣтскаго.

Въ 1672 — 1673 гг., почти одновременно, были изготовлены въ Москвѣ двѣ замѣчательныя лицевыя рукописи. Это, такъ называемый «Титулярникъ», иначе говоря «Большая государственная книга или корень россійскихъ Государей»,[23] и другая — «Книга о избраніи на превысочайшій престолъ великаго государя царя и великаго князя Михаила Өеодоровича всея великія Россіи самодержца».[24] Обѣ книги эти «строились» въ Посольскомъ Приказѣ, но работали надъ художественной ихъ стороной мастера-иконописцы Оружейнаго Приказа, т. е. вѣдѣнія Б. М. Хитрово. Какъ образчики живописи, съ одной стороны —

миніатюрной, а съ другой — водяными красками, золотомъ и серебромъ, эти книги являются превосходнѣйшими показателями того, какъ высоко стояло этого рода искусство въ указанное время. И пріемы композиціи, и фантазія и вкусъ въ орнаментѣ, и умѣнье владѣть кистью и полное пониманіе красокъ и ихъ комбинацій и, наконецъ, способность не только передать портретъ изображаемаго лица, но и схватить особенности и черты каждаго изъ нихъ, прямо поражаютъ зрителя. Дошедшіе до насъ документы, въ видѣ различныхъ просьбъ участниковъ въ изготовленіи этихъ двухъ замѣчательныхъ книгъ, сохранили намъ имена этихъ работниковъ.[25] Въ «Книгѣ избранія» главнымъ художникомъ явился иконописецъ Иванъ Максимовъ, которому поручено было «писати лица», затѣмъ надъ «доличнымъ» работалъ Сергѣй Васильевъ Рожковъ, надъ «травами» Ананія Евдокимовъ и Ѳедоръ Юрьевъ, а золотомъ и серебромъ расписывалъ Григорій Благушинъ «со товарищи». Въ «Титулярникѣ» «писали персоны иконописцы Иванъ Максимовъ да Дмитрей Львовъ 5 мѣсяцевъ». Это послѣднее свѣдѣніе чрезвычайно важно и интересно. Сравнивая, насколько это возможно при рѣзкомъ различіи характера обѣихъ книгъ, писанье лицъ въ той и другой, мы приходимъ къ убѣжденію, что портреты русскіе, т. е. великихъ князей, царей и патріарховъ, писаны несомнѣнно Иваномъ Максимовымъ. Извѣстная сухость, слабость жизни, легкая скука и недостатокъ реализма характеризуютъ и тѣ и другія лица. И это вполнѣ понятно. Создавая всѣхъ предшественниковъ Дома Романовыхъ и въ духовенствѣ — Іосифа, художникъ несомнѣнно долженъ былъ быть очень осторожнымъ, дабы не оскорбить «великія лица» и онъ поневолѣ вышелъ то нѣсколько иконописенъ, то просто скученъ и сухъ. Живыхъ, или память о которыхъ была еще очень жива и образъ которыхъ все еще былъ запечатлѣнъ во взорѣ живыхъ — царя Михаила Ѳеодоровича и патріарха Іосифа — можно было нарисовать только «истово», опять по той же причинѣ. И всѣ эти недостатки одинаково сказываются и въ лицахъ «Книги избранія» и въ русскихъ портретахъ «Титулярника», но стоитъ только перейти къ портретамъ иностранныхъ государей, какъ картина рѣзко мѣняется. Передъ нами вполнѣ живые люди, съ свободными движеніями головы и торса, съ горящими глазами, во всевозможныхъ костюмахъ, прическахъ, поворотахъ. Здѣсь уже нѣтъ условностей, здѣсь талантъ передавалъ портретъ такъ, какъ хотѣлъ или какъ зналъ. И кисть здѣсь видна другая, и манера. Если сравнить, напримѣръ, портреты царей Михаила Ѳеодоровича и Алексѣя Михайловича, то мы увидимъ здѣсь и ту же позу и тотъ же поворотъ, то же выраженіе лица, почти тотъ же костюмъ — все одинаково условно и только краски лица и цвѣтъ волосъ различаютъ ихъ, хотя одинъ изъ нихъ писанъ по памяти, а другой съ живого человѣка. То же можно замѣтить и въ портретѣ Никона, хотя въ немъ уже больше реализма. Смѣлыя, рѣзкія черты, злые глаза, упрямство, ярко сквозящее въ складкѣ у рта, и весь обликъ позволяютъ думать, что писанъ этотъ портретъ съ натуры, что онъ представляетъ намъ настоящаго свирѣпаго патріарха, а извѣстная сухость и однообразіе въ позѣ, поворотѣ и общемъ колоритѣ сходные съ портретами другихъ патріарховъ, — что работалъ надъ нимъ



Дм. Львовъ: Христіанъ, король Датскій.
(Изъ Титулярника 1672 г.).

D. Lvoff: Christian, roi de Danemark.
(D'un manuscrit de 1672).



Дм. Львовъ: Фердинандъ, герцогъ Флорентійскій.
(Изъ Титулярника 1672 г.).

D. Lvoff: Ferdinand, duc de Florence.
(D'un manuscrit de 1672).



Дм. Львовъ: Николай, царевичъ Грузинскій.
(Изъ Титулярника 1672 г.).

D. Lvoff: Nicolas, prince de Géorgie.
(D'un manuscrit de 1672).



Ди. Львовъ: Абдулъ-Гази, ханъ Бухарскій.
(Изъ Титулярника 1672 г.).

D. Lvoff: Abdoul-Hasi, khan de Boukhara.
(D'un manuscrit de 1672).

все тотъ же художникъ. Травы кругомъ этихъ портретовъ скомпанованы со вкусомъ, а у Никона напр. своей холодностью и простотой какъ разъ отвѣчаютъ портрету не міряпина, а святѣйшаго патріарха. И если въ этихъ портретахъ царей и патріарховъ реализмъ все еще не довольно силенъ, то за то въ другихъ портретахъ, онъ царитъ во всю и здѣсь мы видимъ уже настоящее портретное искусство, художника высоко-даровитаго, портретиста по призванію. Если, рисуя европейскихъ государей, онъ еще могъ имѣть какіе нибудь образцы или оригиналы въ Посольскомъ Приказѣ, по которымъ и составлялъ свои композиціи, то, создавая фигуры «Салтана турецкаго», «Бухарскаго АбдулъАзи Багадуръ хана», «Крымскаго хана», или «Китайскаго» (богдыхана), онъ долженъ былъ руководствоваться исключительно однимъ своимъ талантомъ, наблюдательностью надъ подходящими инородцами въ Москвѣ и способностью вдохновляться до созданія типовъ, если не портретовъ. И этого онъ достигъ блестящимъ образомъ. Во всѣхъ этихъ портретахъ нашъ художникъ даетъ дѣйствительно такіе художественно-этнографическіе типы, и такъ удачно варьируетъ ихъ между сходственными народами, какъ могъ это сдѣлать только истинный артистъ. Привожу для иллюстраціи этихъ словъ четыре примѣра, изъ числа этого рода портретовъ «Титулярника»: Христіана Датскаго, Фердинанда Флорентійскаго, Грузинскаго царевича Николая Давыдовича и Бухарскаго хана. Сама жизнь глядитъ съ этихъ листовъ! И становится вполнѣ яснымъ, что писалъ эти портреты совсѣмъ другой художникъ, неизмѣримо талантливѣе перваго, съ другой манерой, съ другими пріемами, т. е. второй изъ нихъ — Дмитрій Львовъ.

О рисункѣ орнаментовъ, композиціи «травъ» и умѣньѣ справляться съ этой трудной задачей художниковъ эпохи Хитрово можно судить, напримѣръ, по изображенію хотя бы герба и печати «короля англинскаго», изъ того же «Титулярника»; еще характернѣе и интереснѣе въ этомъ отношеніи рамка, окружающая жалованную грамоту царя Θеодора Алексѣевича Богдану Матвѣевичу Хитрово 1680 г., сохранившуюся, къ сожалѣнію, въ фрагментарномъ видѣ въ Оружейной Палатѣ.[26] Богатство вкуса и композиціи и мастерское умѣнье справляться съ красками и тонами говорятъ здѣсь сами за себя. Очень интересна она еще помѣщеніемъ на ней герба и притомъ частнаго лица. Для исторіи геральдики въ Россіи это фактъ крайне любопытный.

Теперь является интересный вопросъ — сохранилось ли что нибудь отъ этого времени такое, что можно было бы отнести къ жанру, къ бытовымъ сценамъ, и были ли такія работы при Хитрово, которыя можно было бы подвести подъ одну изъ этихъ категорій? Какъ это отмѣтилъ уже въ своей первой статьѣ «Русскій жанръ въ XVII в.» А. И. Успенскій,[27] зачатки этого рода живописи несомнѣнно были въ XVII в., и онъ даже прямо считаетъ, что данныя рукописи «Душевное лекарство» 1670 г. даютъ «основаніе начинать исторію русскаго бытового жанра раньше Венеціанова (1779 — 1847)», что продолжаетъ подтверждать и въ другой своей статьѣ «Къ исторіи русскаго бытового жанра»,[28] иллюстрировавъ ее цѣлымъ рядомъ интереснѣйшихъ снимковъ, причемъ наиболѣе подходящими являются миніатюры изъ повѣсти о попѣ, моющемся въ

банѣ. Но для насъ интересно поискать, во первыхъ, иллюстрацій еще болѣе характерныхъ, удаляющихся совсѣмъ отъ связи съ религіозно-поучительными сочиненіями и, во вторыхъ, относящихся именно ко времени Хитрово и сработанныхъ его художниками. Такія есть именно въ той же книгѣ «Избранія на царство». Беремъ одинъ изъ наиболѣе характерныхъ рисунковъ, — встрѣчу патріарха Филарета царемъ Михаиломъ Ѳеодоровичемъ, подъ Москвой, по Волоколамской дорогѣ близъ Прѣсни и приходимъ къ заключенію, что эта отрасль живописи была еще въ зачаткѣ и далеко не соотвѣтствуетъ остальнымъ. Перспектива очень слаба, горизонтъ еле очерченъ, справляться съ живой природой умѣнья нѣтъ, движенія условны и среди живыхъ людей жизни мало. Но бытовыя подробности — одеждъ, причесокъ, оружія, зданій, избъ, общаго ландшафта — несомнѣнно переданы правильно. Въ этомъ случаѣ Хитрово не оказался на высотѣ задачи. Очевидно, у него въ Оружейномъ Приказѣ бытовыхъ или иныхъ картинъ и сценъ рисовать не приходилось, за отсутствіемъ въ то время въ такого рода произведеніяхъ надобности, и приспособленныхъ къ тому мастеровъ не было. Да и вообще Русь того времени если и знала живопись и картины, то не любила, не признавала, да и не понимала ихъ, а Хитрово, какъ человѣкъ все же стараго русскаго закала, не отличался, видимо, въ этомъ отношеніи отъ своихъ современниковъ. Такимъ образомъ его замѣчательный современникъ, бояринъ А. Морозовъ, по прежнему остается одинъ, съ своей любовью къ иностранной живописи, съ своимъ покровительствомъ иностраннымъ «переспективныхъ дѣлъ мастерамъ», какъ тогда называли живописцевъ.

Остается еще родъ живописи, заниматься которымъ въ Оружейномъ Приказѣ также должны были иконописцы — это расписываніе знаменъ и вообще разныхъ шелковыхъ, холщевыхъ и иныхъ полотенъ для разныхъ надобностей. Къ сожалѣнію, мы не имѣемъ возможности пріурочить то или другое изъ сохранившихся до нашего времени знаменъ къ тому или другому художнику, хотя знаемъ, напримѣръ, что занимался этимъ и Ушаковъ, и Салтановъ и др. Но, такъ какъ художники были все тѣ же, то и знамена, очевидно, не внесли бы ничего новаго въ сказанное, нося на себѣ все тѣ же недостатки и тѣ же достоинства, что ясно видно изъ изученія ихъ, ихъ композицій, исполненія, трактовки религіозныхъ сюжетовъ, рисунка фантастическихъ Китоврасовъ, Инроговъ, Сириновъ, Алконостовъ и т. п. Но какъ образчикъ чисто орнаментной живописи по холсту, да еще въ очень крупномъ масштабѣ, интересно отмѣтить здѣсь верхъ походнаго шатра царя Алексѣя Михайловича, рисованный Салтановымъ и хранящійся въ Москвѣ, въ Оружейной Палатѣ.[29] Этотъ верхъ скроенъ изъ четырехъ треугольныхъ полотнищъ холста и подбитъ разноцвѣтнымъ набивнымъ холстомъ же. Съ внѣшней стороны, на каждомъ полотнищѣ по темно-синей землѣ, среди перевивающагося бѣлаго ремня съ черной обводкой, несущаго разные цвѣты (тюльпанъ, гвоздику, макъ) и заканчивающагося вверху дынеобразнымъ репьемъ, съ вѣтвями по сторонамъ, изображено золотое овальное клеймо, подъ золотой же большой короной. Въ клеймѣ, на серебряной землѣ, по золотому двуглавому орлу подъ тремя коронами,



Англійскій гербъ.
(Изъ Титулярника 1672 г.).

Les armes d'Angleterre.
(D'un manuscrit de 1672).



Ив. Салтановъ: Верхъ походнаго шатра царя Алексѣя Михайловича.

J. Saltanoff: Le sommet de la tente du Tsar Alexis.

причемъ скипетръ и держава въ лапахъ орловъ, черезъ пару полотнищъ, рядомъ помѣщены то въ правой, то въ лѣвой лапѣ. Кругомъ по бортамъ шатеръ обшитъ краснымъ кумачемъ, съ зелеными и желтыми накладками. Стиль росписи этого верха очень интересенъ, какъ показатель того, что въ подобныхъ, свѣтскихъ, предметахъ западное, въ частности нѣмецкое, вліяніе, первенствовало во всю. Здѣсь, повидимому, не найдешь ни одной черты, которую можно было бы принять за обычную «траву» росписей грамотъ, рукописей и отчасти иконъ, и составляющую и пережитокъ и переработку византійскихъ. Въ этой работѣ полутатаринъ-полуармянинъ, русскій иконописецъ, сказался совершеннымъ нѣм-

цемъ. Такъ велико и свободно было творчество Оружейнаго Приказа при Хитрово, такъ сильно уже было западное вліяніе въ Россіи той эпохи.

Такимъ образомъ, и свѣтской живописи и росписи Хитрово одинаково далъ сильный толчекъ впередъ и портреты его времени, по крайней мѣрѣ акварельные, могутъ стать на ряду съ лучшими подобными произведеніями даже позднѣйшихъ художниковъ, русскихъ и иностранныхъ. Крупный, свѣтскаго характера, орнаментъ при немъ совсѣмъ уходитъ отъ своихъ предшественниковъ, русскихъ и византійскихъ, въ сторону Европы, но роспись травъ въ письменныхъ памятникахъ и на иконахъ остается болѣе или менѣе та же, прежняя русская, съ широкимъ примѣненіемъ золотого и серебрянаго фоновъ и съ своей переработкой византійскихъ образцовъ, лишь въ слабой степени внося «фряжскія» травы, стиль и пріемы Барокко. Жанръ и пейзажъ, строго судя, почти отсутствуютъ, будучи выражены и очень рѣдко, и очень слабо, а въ назидательныхъ иллюстраціяхъ очень условно и традиціонно.

Другая важная часть, находившаяся въ непосредственномъ вѣдѣніи Оружейнаго Приказа, — чисто оружейное дѣло и его ближайшая канцелярія Оружейная Палата, — достигла въ эту эпоху высокаго совершенства. Царю Алексѣю Михайловичу досталась эта, столь важная въ государственныхъ интересахъ, часть уже почти въ законченномъ и оборудованномъ видѣ. Вся тяжесть черновой работы — отыскиваніе рудъ, устройство ружейныхъ и пороховыхъ заводовъ, созданіе русскихъ мастеровъ-оружейниковъ — пала на царствованіе его отца и, надо отдать справедливость Михаилу Θеодоровичу, онъ съ великою честью вышелъ изъ этого положенія; нужно только удивляться его энергіи и настойчивости. Были и при немъ великіе мастера по изготовленію и отдѣлкѣ параднаго, роскошнаго оружія, но мало: и въ этомъ, какъ и во всемъ, онъ былъ очень скроменъ и оставилъ сыну все готовое обычное, такъ что тотъ могъ уже безъ особыхъ заботъ отдаться роскоши и великолѣпію во всемъ, въ томъ числѣ и оружіи. Дѣятельность Оружейной Палаты при немъ уже рѣзко раздѣляется на двѣ стороны: одна — это продолженіе развитія вообще оружейнаго дѣла, выписка иноземныхъ оружейниковъ всѣхъ спеціальностей, расширеніе заводовъ, заготовки новаго оружія и исправленіе стараго, къ чему Хитрово прибавилъ еще выписку новѣйшихъ изобрѣтеній и улучшеній въ дѣланіи оружія, но эта сторона насъ не касается, а другая — художественная отдѣлка парадныхъ экземпляровъ холоднаго и огнестрѣльнаго оружія и защитныхъ приспособленій: броней, зерцалъ, мисюрокъ, щитовъ и т. п. Тутъ уже является на сцену художественное искусство, фигурируютъ часто тѣ же знакомыя лица иконописцевъ и другихъ мастеровъ и эту сторону нельзя обойти молчаніемъ, хотя даетъ она сравнительно мало, въ смыслѣ изящества и художественной красоты.

Ко времени вступленія Хитрово въ завѣдываніе Оружейной Палатой русскіе оружейники достигли уже высокаго совершенства и въ своей спеціальности мало въ чемъ уступали современнымъ имъ западнымъ товарищамъ. Они обладали искусствомъ выдѣлки стволовъ изъ такъ называемаго краснаго желѣза — дамаска, изготовляли не только гладкія и нарѣзныя ружья, но дѣлали и весьма сложныя двуствольныя, многостволь-



Фрагментъ грамоты (1680 г.) царя Өедора Алексѣевича бояриву Б. М. Хитрово. (Оружейная Палата).

Fragment d'une épître du Tsar Fédor au boyard Khitrowo (1680). (Salle des Armures à Moscou).



Пищали раб. мастеровъ Оружейной Палаты при Хитрово. — **Arquebuses, exécutées à la Salle des Armures sous la direction de Khitrowo.**

ныя, репетирныя пищали, карабины и пистоли, тюфяки и фузеи, то подражая иностранцамъ, то создавая свой особый, московскій стиль, внося въ свою работу присущую русскому человѣку сметку и способность, улучшая и исправляя чужое, накладывать на него свой особый отпечатокъ. То же, но еще въ большей степени, сказывалось въ ихъ работахъ холоднаго оружія и защитныхъ приспособленій. Въ числѣ главныхъ мастеровъ былъ еще знаменитый Никита Давыдовъ, муромецъ, самопальникъ и бронникъ по специальности, ученикъ восточныхъ мастеровъ. Превосходный образчикъ его работы представляетъ шапка-ерихонка царя Михаила Θеодоровича, хранящаяся въ Москвѣ, въ Оружейной Палатѣ.[30] Онъ былъ уже старикъ, но все еще работалъ (до 1666 г.), создавая цѣлую школу прекраснѣйшихъ мастеровъ-оружейниковъ, какъ, напримѣръ, Григорій и Афанасій Вяткины, Титовъ, Кобелевъ, Лучанинъ и др. Дѣло ихъ было многоразлично; надо было не только сумѣть хорошо выдѣлать стволъ или клинокъ, но и отдѣлать ихъ золотой насѣчкой, золотыми травами, чисто и красиво вырѣзать и отдѣлать деревянныя части, украсить ихъ инкрустаціей или рѣзьбой, изящно выработать зерцало также съ рѣзьбой или чеканкой, сдѣлать и красивой и богатой и легкой шапку-шеломъ и т. п., не говоря уже объ охотничьемъ оружіи, которое въ эту эпоху цѣнилось особенно, ибо царь Алексѣй Михайловичъ былъ страстный охотникъ. И всѣ они вышли съ честью изъ этого, какъ мы можемъ видѣть изъ сохранившихся ихъ работъ, которыя на рисункѣ, конечно, очень теряютъ и потому здѣсь не приводятся, кромѣ двухъ образцовъ инкрустированныхъ прикладовъ.[31] Большую трудность представляло изготовленіе замковъ ружей: кремневые, они должны быть точно пригнаны, для того, чтобы кремень не соскочилъ и давалъ правильно искру, должны свободно опускаться и подниматься, быть красивы и легки. Выписывая изъ за границы «добрыхъ иноземныхъ масте-

ровъ», Хитрово постоянно знакомилъ своихъ оружейниковъ съ новостями въ ихъ спеціальности, строго слѣдилъ за примѣненіемъ усовершенствованій и введеніемъ ихъ въ употребленіе и пріемы, а въ дорогое оружіе вносилъ тотъ же широкій художественный кругозоръ, которымъ онъ отличался въ живописи. И слѣды его вліянія въ этомъ дѣлѣ также и несомнѣнны, и велики.

Близко касалось Оружейной Палаты и строительное и кузнечное дѣло. Мы не знаемъ, кто являлся авторами проектовъ построекъ, исправленій, передѣлокъ дворцовыхъ московскихъ и подмосковныхъ зданій. Но, судя по тому, что дѣла эти шли въ Оружейную Палату, что оттуда постоянно требовались то кузнецы «для мельничнаго строенія со снастьми», то плотники, то просто одни топоры, иногда до 200 штукъ сразу на работы, то мастера для исправленія палатъ, крылецъ, хоромъ, балясинъ, теремовъ и т. п., надо думать, что и зодчество до извѣстной степени входило въ кругъ вѣдѣнія Хитрово и не оставалось безъ его вліянія, въ особенности въ томъ, что относилось уже къ художественной сторонѣ. Равнымъ образомъ у него же строили и отдѣлывали «колымаги», «люльки» и разные другіе предметы домашняго быта.

Такъ разностороння и разнообразна была дѣятельность Оружейной Палаты въ ближайшихъ, ея вѣдѣнію подлежавшихъ, областяхъ. Но къ ней близко примыкали, находясь въ общемъ завѣдываніи Хитрово и подчиненныя ему въ извѣстномъ отношеніи, еще и Золотая и Серебряная Палаты, Государева и Государыни Царицы мастерскія.

Дѣятельность и Золотой и Серебряной Палатъ такъ близко соприкасалась одна съ другой, что у нихъ постоянно были одни и тѣ же мастера, какимъ былъ, напримѣръ, «знаменщикъ Золотой и Серебряной Палатъ Симонъ Ушаковъ».[32] И дѣйствительно, различіе ихъ заключалось только въ матеріалѣ — золотѣ и серебрѣ, выдѣлками изъ которыхъ каждая вѣдала отдѣльно. Остальное, пріемы работы, техническія приспособленія, предметы выдѣлки, особенности отдѣлки, т. е. финифтью ли, чернью, чеканкой, рѣзью, драгоцѣнными камнями, мастера, — все было одно и то же. И такъ какъ золотые предметы дѣлались рѣже, то и упоминаніе о Золотой Палатѣ встрѣчается рѣдко, совпадая всегда съ отмѣтками объ отпускѣ золота. Такъ, напримѣръ... «изъ Сибирскаго Приказа взять въ Золотую Палату 600 золотыхъ червонцевъ на окладъ Пречистыя Богородицы Владимірскія и Іоанна Предтечи», или велѣно прислать... «въ село Преображенское 7 тазовъ серебряныхъ; которые взяты изъ Серебряной Палаты, тѣ тазы изъ ѳоимковъ, которые даны изъ Приказа Тайныхъ дѣлъ» и т. д.[33] Такимъ образомъ работы той и другой Палаты отдѣлять другъ отъ друга нѣтъ надобности.

О работахъ чеканныхъ изъ серебра или золота за эту эпоху надо говорить или очень много или очень мало. А такъ какъ въ одной изъ слѣдующихъ статей вопросъ объ этомъ дѣлѣ въ XVII в. разрабатывается Е. Ѳ. Коршемъ, то мнѣ остается сказать о немъ немногое, отмѣтивъ лишь, что никогда, кажется, все это «дѣло» не достигало такого высокаго художественнаго совершенства, какъ именно во второй половинѣ XVII вѣка. Памятниковъ этого мы имѣемъ много, очень много, и датированныхъ, и по своему стилю и характеру исполненія безу-



Встрѣча царемъ Михаиломъ Θеодоровичемъ отца своего, патріарха Филарета, подъ Москвою.
(Изъ „Книги избранія на царство Михаила Θеодоровича". 1672 г.).

La rencontre du Tsar Michel et de son père, le patriache Philarète, près de Moscou.
(D'un manuscrit de 1672).

словно относящихся къ названной эпохѣ; всѣ они хорошо извѣстны. Большею частью это или остатки царской и патріаршей казны, вклады въ церкви и монастыри, «государево жалованье», дары, подношенія и выражаются они одинаково и религіозными предметами и предметами домашняго обихода, украшеніями. Такимъ образомъ остается здѣсь отмѣтить, во первыхъ, общій характеръ подобныхъ работъ, а во вторыхъ — поискать слѣдовъ непосредственнаго участія Хитрово въ этомъ дѣлѣ.

Обращаясь къ первому вопросу, приходится сказать, что вообще въ произведеніяхъ нашей торевтики времени царя Алексѣя Михайловича замѣчательна вся техника, какъ по самому механизму, такъ и по вѣрности глазомѣра. Немногими, простыми, тогда еще совершенно не усовершенствованными, орудіями ловко и отчетливо работали наши мастера многосложные предметы, отъ руки, безъ помощи какихъ либо машинъ, давая намъ высоко-художественныя произведенія. А арсеналъ ихъ техники былъ очень ограниченъ: смѣтливость, ловкость и бойкій ударъ чекана. Пользуясь этимъ, они, съ простыми молотками, наковальнями и деревянными станками, давали не только крупные рельефы, рѣзкія выпуклости, но и самые мелкіе, изящные узоры, канфаренную землю, цвѣты, плоды, растенія, животныхъ и человѣческія «личины», компануя и размѣщая все съ удивительнымъ вкусомъ, съ удивительной симметричностью и вѣрностью глазомѣра. А вкусъ отъ нихъ требовался не малый: узоры, украшенія, орнаменты были и чеканные и рѣзанные и подготовленные къ финифти или къ наложенію скани, и припаянные и привинченные и накладные, и не только на главномъ корпусѣ предмета, но и на отдѣльныхъ или мелкихъ частяхъ его, на поддонахъ, вѣнчикахъ, шейкахъ, стоянахъ, переймахъ, обоймицахъ, веревочкахъ, огибахъ, личинахъ, дугахъ, проводкахъ, въ мишеняхъ и клеймахъ и дробницахъ и т. п. И, несмотря на всю сложность и хитрость работы, она выходила изъ подъ рукъ мастеровъ съ такой совершенной отдѣлкой, которая теперь едва ли можетъ быть достигнута, ибо въ ней сверхъ всего чувствовалась жизнь, душа, а теперь работа даетъ красоту лишь холодную, мертвую.

Что же касается до близкаго участія Хитрово въ этомъ дѣлѣ, то, кромѣ того, что онъ вѣдалъ этимъ дѣломъ и не могъ не слѣдить за нимъ, не руководить имъ, выбирая мастеровъ для многоразличныхъ поручаемыхъ ему царемъ работъ, мы имѣемъ еще и вещественныя доказательства его непосредственнаго участія. Прежде всего, это его личные вклады, въ особенности въ основанный имъ же Перемышльскій Лютиковъ монастырь.[34] Судя по описанію ихъ, они должны представлять высокій художественный интересъ, особенно же тѣмъ, что на нихъ несомнѣнно отразился личный вкусъ заказчика, и мы могли бы сдѣлать изъ этого какіе либо выводы относительно Хитрово. Къ сожалѣнію, ни увидать ихъ, ни достать съ нихъ снимки не удалось. Но за то мы имѣемъ еще одинъ предметъ, особенно выдѣляющій Хитрово, какъ главу изящнаго искусства Россіи XVII в. Это сдѣланная также по его заказу и для него серебряная литая, золоченая и расчеканенная икона злополучной благовѣрной княгини Анны Кашинской, принадлежав-

шая въ Бозѣ почивающему Великому Князю Сергѣю Александровичу и нынѣ находящаяся въ его усыпальницѣ, въ Московскомъ Чудовомъ монастырѣ. Причисленная къ лику святыхъ въ 1650 году, эта княгиня всего лишь 27 лѣтъ пользовалась оффиціальнымъ почитаніемъ и въ 1677 г. пала жертвой охватившаго тогда всю Москву яраго спора о двуперстіи. Указанія ея почитателей и богомольцевъ, противниковъ вводимаго Никономъ троеперстія, на то, что ея рука всегда находится въ положеніи благословляющей по старому и что, если раздвинуть ея пальцы, они снова сами собой складываются въ двоеперстіе, послужили поводомъ къ патріаршему (Іоакима) слѣдствію и въ результатѣ явилось ея исключеніе изъ числа святыхъ. Это случилось въ февралѣ 1677 года, а за три мѣсяца передъ тѣмъ, о чемъ свидѣтельствуетъ надпись на нашей иконѣ: «лѣта 7184 (1676 г.) ноября въ 30 день сей святый образъ построилъ бояринъ и дворецкій и оружничій Богданъ Матвѣевичъ зовомый Іовъ Хитрово» (титла раскрыты), въ ноябрѣ 1676 г. Хитрово сдѣлалъ для себя въ Оружейной Палатѣ эту икону. Памятникъ этотъ замѣчателенъ во многихъ отношеніяхъ. Хитрово не могъ не знать про воздвигнутое на св. Анну гоненіе и, тѣмъ не менѣе, заказываетъ себѣ этотъ рѣдкій образъ, никакого родственнаго или семейнаго отношенія къ роду Хитрово не имѣвшій, почитавшійся почти исключительно на родинѣ, въ бывшемъ Тверскомъ княжествѣ, и дѣлаетъ его, притомъ, рѣдкимъ необычнымъ способомъ, — весь литой изъ серебра, т. е., гораздо болѣе долговѣчный, чѣмъ деревянный. Ясно изъ этого, что онъ былъ, если не наружно, то внутренно, противникомъ патріарха въ вопросѣ о двуперстіи и спѣшилъ изготовить такую рѣдкую икону, отлично понимая, что отмѣна чествованія св. Анны Кашинской уже предрѣшена. Съ другой стороны, икона эта важна и интересна какъ памятникъ среброчеканнаго дѣла при Хитрово и, косвеннымъ образомъ, указываетъ, что и лѣпка была не безызвѣстна нашимъ многостороннимъ иконописцамъ. Эта икона — не басемнаго характера, не выдавленная, а затѣмъ обработанная и залитая съ обратной стороны, а вся литая крупнымъ рельефомъ и отдѣланная тщательной чеканкой. Она интересна еще и тѣмъ, что художникъ здѣсь, въ такомъ трудномъ дѣлѣ, сохранилъ всѣ особенности иконописанія и не только не поступился ими, но, быть можетъ, даже нѣсколько утрировалъ отъ непривычки къ такого рода работамъ и нежеланія отступить отъ «подлинника». Въ особенности ярко сказалась эта черта въ рукахъ княгини и изображеніи благословляющаго (двуперстно) Господа въ облакахъ. Полъ расчеканенъ продольными плитками, очень умѣло, но все поле иконы, «земля», очевидно, представила для него затрудненіе. Въ писанной иконѣ онъ передалъ бы его условной краской, а здѣсь надо было, по привычкѣ, оттѣнить его чѣмъ нибудь и онъ пустилъ рѣзныя травы, столь характерныя для его эпохи, и столь мало идущія къ общему характеру всей иконы.

Такимъ образомъ, Хитрово принадлежитъ честь рѣдкаго опыта чеканной иконы, съ полнымъ фигурнымъ изображеніемъ, а не одного оклада тонкаго серебра или золота, и надо сказать, что его мастеръ вышелъ съ честью изъ этого испытанія. Что же касается до чеканнаго дѣла вообще, то можно смѣло сказать, что въ эту эпоху оно достигло



Серебряная литая икона Св. Анны Кашинской (1676 г.).
(Усыпательница Великаго Князя Сергія Александровича въ Москвѣ).

Icone de S-te Anne de Kachine. Argent massif. (1676).
(Chapelle funéraire du Grand Duc Serge, à Moscou).



Серебряный чеканный прорѣзной орелъ на ковшѣ, пожалованномъ Салтанову. (1682 г.).

Aigle de la coupe, donnée au peintre Saltanoff par le Tsar Alexis. (Argent ciselé). (1682).

высокаго совершенства. Не вдаваясь въ предметъ статьи Е. Ѳ. Корша, я тутъ укажу лишь на два примѣра: одинъ чеканной и, вмѣстѣ съ тѣмъ, прорѣзной работы на предметѣ, такъ близко касающемся затронутаго нами вопроса о Хитрово. Это сквозной чеканный орелъ на днѣ ковша, пожалованнаго иконописцу Салтанову въ 1682 г. и хранящагося въ Императорскомъ Россійскомъ Историческомъ музеѣ. Вырѣзанная на немъ надпись гласитъ: «Божіею милостію великій государь царь и великій князь великія и малыя и бѣлыя Россіи Самодержецъ Ѳеодоръ Алексѣевичъ пожаловалъ симъ ковшомъ Ивана Іевлевича Салтанова за церковные и за хоромные строенія и за иныя многія верховыя дѣла. Лѣта 7190 (1682) Марта въ 6 день».

Другой примѣръ — серебряная, вызолоченная чеканная пороховница съ изображеніемъ такъ называемаго «царскаго видѣнія», т. е. боя орла съ дракономъ съ одной стороны и всадника, поражающаго копьемъ дракона — съ другой. Пороховница эта принадлежала А. И. Нестерову, помощнику, въ 1660 г., боярина Хитрово въ Оружейномъ Приказѣ.[35]

Не менѣе, если не болѣе, чѣмъ злато-и сребро-чеканное дѣло, процвѣтали при Хитрово искусства ювелирное, басемное, финифтяное, черневое и сканное. Даже болѣе того, они не только процвѣтали, но



Золотая басемная тарелка царя Алексѣя Михайловича.

Plat en or (fau d'enclume) du Tsar Alexis.

создали совершенно особый, своеобразный стиль и особые оттѣнки, характерныя подробности, которыя такъ выгодно отличаютъ подобныя издѣлія отъ предшествовавшихъ въ пользу красоты и изящества. Масса новостей въ рисункѣ, характерѣ и типѣ, рядъ новыхъ примѣненій золота и серебра, оригинальная, совершенно иная комбинація красокъ, сочетанія ряда разнородныхъ оттѣнковъ въ пріемахъ и подробностяхъ ювелирнаго дѣла и ювелирной техники — все это дало чудесную картину нашего изящнаго искусства за этотъ періодъ. Еще болѣе интересенъ онъ тѣмъ, что чуть ли не только въ этой области можно найти и прослѣдить вліяніе личнаго вкуса царя Алексѣя Михайловича, ни въ чемъ другомъ не уловимаго. Такимъ образомъ здѣсь мы имѣемъ уже не одного Хитрово, явно выраженнаго, но и самого царя, открывшаго наконецъ намъ свои художественныя представленія, свой художественный вкусъ.

Особенно ярко сказывается вліяніе Алексѣя Михайловича въ двухъ областяхъ — въ басемномъ дѣлѣ и въ финифтяномъ. Съ начала его цар-





Натруска для пороха боярина Нестерова (1660 г.).
(Оружейная Палата).

Poudrière, ayant appartenu au boyard Néstéroff (1660).
(Salle des Armures à Moscou).

ствованія, подъ вліяніемъ его глубокаго расположенія къ православному Востоку, къ его представителямъ — греческимъ монархамъ, сразу появляются въ ювелирномъ дѣлѣ работы уже не «фряжскія», т. е. западныя, какъ это было при его отцѣ, а «цареградскія», особая смѣсь турецкаго мусульманскаго Востока съ греческимъ, аѳонскимъ. Выражается эта смѣсь въ широкомъ примѣненіи басмы — золотой, довольно тонкой оболочки, съ выдавленными на ней узорами греко-византійскаго характера, украшенной драгоцѣнными камнями и въ употребленіи главнымъ образомъ изумрудовъ, рубиновъ и алмазовъ и вообще камней именно этихъ оттѣнковъ, а отчасти въ комбинаціи тѣхъ же красокъ въ финифти. Стиль этотъ настолько характеренъ, такъ свойственъ эпохѣ именно царя Алексѣя Михайловича и такъ былъ излюбленъ имъ для постояннаго примѣненія въ украшеніяхъ одеждъ, оружія, троновъ, сосудовъ и даже иконъ, и такъ рѣзко исчезаетъ со вступленіемъ на тронъ царя Ѳеодора Алексѣевича, что для предметовъ этого характера не нужны никакія даты или хронологическія указанія, они сами говорятъ за себя. Сказать, что въ Руси онъ не былъ раньше извѣстенъ, нельзя; въ Оружейной Палатѣ хранятся, между прочимъ, два предмета этого стиля чисто турецкой работы; ручное зеркало,[36] присланное въ даръ царицѣ Евдокіи Лукьяновнѣ султаномъ, и опахало, поднесенное ей въ 1640 г. патріархомъ Кирилломъ. Но, очевидно, онъ не пришелся по вкусу царю Михаилу Ѳеодоровичу, обладавшему высокохудожественной натурой, и эти два предмета такъ и остались единичными, безъ подражаній. Сынъ же его, очевидно, обладалъ иными вкусами, и вотъ мы видимъ при немъ цѣлый рядъ разнороднѣйшихъ предметовъ этого стиля, уже въ московской переработкѣ и, надо сказать правду, за рѣдкими исключеніями изящной и красивой.[37]

Другой слѣдъ вліянія Алексѣя Михайловича, уже въ финифти, сказался въ двухъ отношеніяхъ: въ пристрастіи, главнымъ образомъ, къ тремъ краскамъ — зеленой, синей и бѣлой, съ частымъ добавленіемъ желтыхъ, а иногда и красныхъ оттѣнковъ, тогда какъ до него преобладали болѣе мягкіе, болѣе нѣжные тона, и въ появленіи при немъ въ финифтяныхъ украшеніяхъ розовыхъ турецкихъ репейковъ съ жилками и цвѣтовъ, а въ росписи заставокъ, орнаментовъ и рамокъ рукописей, грамотъ и т. п. розовыхъ такихъ же цвѣтовъ. Во вторыхъ — въ увлеченіи царя зелеными оттѣнками, также заимствованными изъ «цареградскаго дѣла» и настолько сильномъ, что оно отразилось даже на зодчествѣ, на окрашиваніи внѣшнихъ стѣнъ дворцовыхъ зданій, чему яркимъ примѣромъ служитъ внѣшняя роспись Потѣшнаго Дворца въ Москвѣ, заключающая въ себѣ, сверхъ того, и всѣ другія краски, излюбленныя «Тишайшимъ». Характернымъ показателемъ того, что эти увлеченія создались подъ вліяніемъ православнаго Востока, въ частности Аѳона, служатъ налучье и колчанъ, поднесенные царю въ 1656 г. Иваномъ Юрьевымъ и Дмитріемъ Астафьевымъ съ стороны, и рукомой и лохань царицы Натальи Кирилловны, золотой басмы съ сильнымъ примѣненіемъ зеленой финифти; всѣ четыре предмета хранятся въ Оружейной Палатѣ въ Москвѣ.[38] Въ финифтяныхъ подѣлкахъ это «зеленое царство» рѣзко выражено въ изображеніи травъ и орнаментовъ, а также фоновъ



Финифтяная золотая чаша, поднесенная царю Алексѣю Михайловичу патріархомъ Никономъ въ 1653 г.

Coupe en or émaillé, offerte au Tsar Alexis par le Partriarche Nicone en 1653.

именно этими оттѣнками. Такова, напримѣръ, тарелка царя Алексѣя Михайловича, воспроизводимая здѣсь.[39] Въ ней фонъ, на которомъ изображенъ черною орелъ, всѣ травы по борту и въ фестонахъ на днѣ — всѣ зеленые. Лишь репейки здѣсь коричневые, да фонъ фестоновъ на днѣ и кое гдѣ маленькіе завитки въ травахъ полей бѣлые, да еще по краю вытянута тонкая полоска синей финифти. Издали тарелка эта производитъ впечатлѣніе сильнаго зеленаго пятна. То же видимъ и на другого рода предметѣ, на братинѣ, подаркѣ Никона. По борту ея надпись: «7161 (1653) г. Блгочестиваго Гдря Царя и Великаго князя Алексія Михайловича всея Русіи сею чашею благословилъ челомъ ударилъ Никонъ Патріархъ Московскій и всея Русіи».[40] Весь корпусъ ея покрытъ финифтью, въ которой смѣшаны сильно уже двѣ краски, синяя и зеленая, но вторая настолько преобладаетъ, что первое впечатлѣніе — зеленаго сплошного фона; кое гдѣ проложены цвѣта черный, желтый и коричневый. Эта чаша еще интересна какъ об-



Финифтяная тарелка царя Алексѣя Михайловича.
(Оружейная Палата).

Plat en émail, ayant appartenu au Tsar Alexis.
(Salle des Armures à Moscou).

разецъ ювелирнаго искусства и какъ носящая на себѣ примѣненіе и прозрачной и густой и обронной и росписной финифти; камни на ней — изумруды и рубины. Хотя эта братина сдѣлана была до Хитрово, но она очень характерна, какъ оригиналъ послѣдующихъ красочныхъ комбинацій въ финифти при Богданѣ Матвѣевичѣ.

Несомнѣнно, Хитрово приходилось считаться со вкусами царя и онъ, конечно, тщательно и вполнѣ добросовѣстно старался угодить имъ. Но при этомъ ясно видно, что самъ онъ не былъ большимъ сторонникомъ «басмы». За рѣдкими, очень рѣдкими, исключеніями, какъ уже выше было отмѣчено, видимъ мы дѣйствительно прекрасныя подобныя работы, большею же частью онѣ очень грубо и даже небрежно исполнены. Кромѣ того мы ихъ видимъ исключительно въ домашнемъ обиходѣ царя и почти не встрѣчаемъ внѣ царскаго семейства. Наконецъ и существовалъ этотъ стиль только пока живъ былъ царь Алексѣй Михайловичъ: съ его кончиной онъ исчезаетъ совершенно, если не считать именно его пережиткомъ басемные оклады иконъ, золотые и серебряные, но уже совершенно иного характера по работѣ и по рисункамъ и скорѣе повторяющіе ранѣе извѣстную грубую басму иного стиля. Но за то примѣненіе изумрудовъ, рубиновъ и алмазовъ и отчасти зеленой финифти въ ювелирномъ дѣлѣ, видимо, отвѣчало его личнымъ вкусамъ и взглядамъ и мы встрѣчаемъ рядъ замѣчательно красивыхъ и изящныхъ произведеній, какъ, напримѣръ, пуговицы, петлицы, запоны и т. п., этого типа и притомъ въ особой, русской, т. е. московской обработкѣ, сущность которой такъ неуловима, но которая чувствуется всюду за это время. Русскій человѣкъ Хитрово сказался ясно и въ этомъ дѣлѣ.

Отчасти подъ тѣмъ же вліяніемъ Аѳона, какъ представителя православнаго Востока, и при помощи греческихъ мастеровъ, сказалось и сильное развитіе «черневого» дѣла (niello). Оно давно было извѣстно на Руси, со временъ Византіи, но примѣнялось мало и слабо, преимущественно для тонкихъ, рѣдкихъ черточекъ — орнаментовъ и надписей. При Хитрово мы уже видимъ гораздо болѣе широкое его примѣненіе въ золотомъ и серебряномъ дѣлѣ, а также и ювелирномъ.[41] Не только орнаменты и надписи дѣлаются ею, но она иногда заполняетъ весь фонъ и является уже ближайшей предшественницей той черневой «канфаренной земли», которая такъ характеризуетъ московскій періодъ царствованія Петра. Тарелка, принадлежавшая самому Хитрово, какъ разъ этого типа:[42] кромѣ узкихъ, змѣйкообразныхъ, концентрическихъ круговъ, все остальное здѣсь покрыто чернью. Другая тарелка 1678 г. царя Ѳеодора Алексѣевича,[43] являетъ тотъ переходный къ сплошной черни типъ, о которомъ сказано было выше.

Что же касается до скани (филигрань, opera venetica ad filum), то, извѣстная въ Россіи съ древнѣйшихъ временъ, она очевидно отживала свои послѣдніе дни при Хитрово и потому мы не только не видимъ въ ней, въ эту эпоху, какого либо особаго развитія, но и вообще рѣдко встрѣчаемъ ее. Правда, она все еще и художественна и легка, но примѣняется почти исключительно къ серебру, или же, пожалуй, главнымъ образомъ для такъ называемой «сканной финифти». Въ чистомъ видѣ



Черневая тарелка боярина Б. М. Хитрово. Plat niellé, ayant appartenu au boyard Khitrowo.

ея почти нѣтъ и скоро она совсѣмъ уходитъ на сѣверъ Россіи, перейдя въ народное кустарное производство.

Остается сказать нѣсколько словъ о царскихъ Мастерскихъ Палатахъ. Уже одно ихъ названіе показываетъ, что это были частныя, личныя мастерскія царя и царицы, для ихъ повседневныхъ надобностей. Здѣсь шились, главнымъ образомъ, платья, приготовлялось бѣлье, чинились мелкія и легкія починки. Какъ курьезъ, можно отмѣтить, что у царицы для ея платьевъ были портные, а не портнихи.[44] Нѣсколько шире была дѣятельность царицыной мастерской, гдѣ работали много надъ шитьемъ и вышиваньемъ платьевъ и уборовъ и священныхъ предметовъ — воздуховъ, плащаницъ, антиминсовъ и т. п. «Знаменовали» послѣдніе предметы все тѣ же мастера Оружейнаго Приказа, расписывали лики они же, такъ что если тутъ и сказывалось въ чемъ нибудь вліяніе Хитрово, то только въ лицѣ его мастеровъ.[45] Прямого отношенія у него не было и лишь, получая на отдѣлку какіе нибудь предметы или

давая проекты таковыхъ, онъ могъ, при желаніи, вносить свой личный вкусъ, но не болѣе.

Подводя итоги всему сказанному, намъ кажется, что, несмотря на всю слабость и неполноту настоящей статьи, на недостатокъ примѣровъ, все же можно придти къ опредѣленному выводу, что это 26-лѣтнее управленіе всѣми художественными мастерскими Москвы XVII вѣка — величайшая эпоха въ исторіи русскаго искусства, и что его красотой, высотой, художественностью и самобытностью мы обязаны всецѣло этому боярину, дворецкому и оружничему, Богдану Матвѣевичу. Его художественная натура, вкусъ, любовь изящнаго, его пониманіе истиннаго искусства и того, что только свободное творчество, безъ рабскаго подражанія, можетъ создать что нибудь, его чисто русская натура, горячая любовь къ своему, родному, и стремленіе все новое, все чужое обработать примѣнительно къ пониманію, вкусамъ и чувствамъ русскаго народа — все это отразилось въ яркой степени на нашемъ искусствѣ во второй половинѣ XVII в., дало ему развиться, окрѣпнуть и создать нѣчто свое, характерное, оригинальное. Въ этомъ отношеніи, въ любви къ своему родному и непризнаваніи слѣпого подражанія чужому, внѣдренія его на Руси coûte que coûte, онъ рѣзко отличается отъ своихъ двухъ современниковъ — московскихъ европейцевъ Ордынъ-Нащокина и Матвѣева.[46] Этотъ послѣдній стремился ввести западную живопись и картины, держалъ у себя цѣлый пріютъ «мастеровъ перспективнаго дѣла», т. е. иностранныхъ художниковъ, и не создалъ ничего. А если и есть какія слабыя проявленія этого рода искусства, то только благодаря ломкѣ Петра, для котораго Матвѣевъ былъ какъ разъ въ тонъ. Хитрово же шелъ тихой, спокойной дорогой, ведя наше искусство въ храмъ славы, и, если бы не разгромъ Петра, оно еще болѣе развилось бы, слилось бы вполнѣ съ русской кровью, русскимъ народомъ и мы имѣли бы его, свое, самобытное, характерное. Но громъ грянулъ, и такого искусства нѣтъ и не будетъ больше никогда.

В. Трутовскій.





ПРИМѢЧАНІЯ.

1. Это дѣйствительный фактъ, разсказанный мнѣ о. ключаремъ Собора.
2. И. Е. Забѣлинъ. Исторія города Москвы. ч. I, изд. 2. М. 1905 г., стр. 140—141.
3. Рѣчь объ общественномъ значеніи ученыхъ трудовъ гр. А. Уварова, прочитанная И. Е. Забѣлинымъ. М. 1885.
4. Ю. В. Арсеньевъ. Оружейный Приказъ при ц. Михаилѣ Θеодоровичѣ «Вѣстн. Археолог. и Истор.», т. XV. — Художеств. Сокров. Россіи, 1902 г. в. 9—10. В. К. Трутовскій и Ю. В. Арсеньевъ. ИМПЕРАТОРСКАЯ Оружейная Палата въ Москвѣ.
5. Дополненіе къ Акт. Истор., I, стран. 144 и 148, 1556 г.
6. Ibidem.
7. И. Е. Забѣлинъ. Домашній бытъ русскихъ царей. Ч. 1, изд. 3-е. М. 1895.
8. Д. Бантышъ-Каменскій. Словарь достопамятныхъ людей, ч. V. М. 1836.
9. В. И. Успенскій. Очерки по исторіи иконописанія. Спб. 1899, стр. 15.
10. Г. Филимоновъ. Симонъ Ушаковъ и современная ему эпоха русской иконописи. М. 1873, стр. 18.
11. В. И. Успенскій. Opus cit., стр. 61.
12. Путешествіе Антіохійскаго патріарха Макарія въ Россію въ половинѣ XVII в., описанное его сыномъ, архидіакономъ Павломъ Алепскимъ. Переводъ съ арабскаго Г. Муркоса. В. III. М. 1898, стр. 135—137.
13. В. И. Успенскій. Opus cit. стр. 71.
14. Записки Московскаго Археологическаго института, т. I.
15. А. И. Успенскій. Государевъ иконописецъ грекъ Апостолъ Юрьевъ. Древности. Труды ИМПЕРАТОРСКАГО Московск. Археолог. Общества, т. XIX, в. 2.
16. Каталогъ Собранія Древностей графа Алексѣя Сергѣевича Уварова. Отд. III—VI. М. 1907, стр. 136, №№ 162—164.
17. Г. Филимоновъ. Замѣчательная икона, сохранившаяся отъ первоначальнаго зданія Московской Оружейной Палаты. «Вѣстн. Общ. древне-русск. искусства» 1874—1876. М. 1876. Смѣсь, стр. 17.
18. «Старые Годы». Мартъ 1907 г.
19. Ibidem. Апрѣль 1908 г. А. И. Успенскій. Иванъ Артемьевичъ Безминъ и его произведенія.
20. Ibidem. Всѣ, упомянутыя здѣсь работы Безмина, взяты изъ этой статьи.
21. ...«въ прошломъ во 184 и 185 годѣхъ велѣно Ивану Богданову сыну Салтанову всякіе государевы скорые верховые дѣла погребцы, шкафы, ящики, окончиные пялца, киоты, луки, крестовые лагалища, налои книжные, ящики писать золотомъ и розными своими красками»... И. Е. Забѣлинъ. Дом. бытъ русск. царей. Изд. 3-е, стр. 674—675.
22. Г. Филимоновъ. Симонъ Ушаковъ и т. д., стр. 25.
23. Нынѣ въ Моск. Архивѣ Минист. Иностр. дѣлъ, въ Древнехранилищѣ.
24. Московская Оружейная Палата. Опись № 9713.
25. Дополн. къ Акт. Истор. VI. № 43, стр. 188—197.
26. Московская Оружейная Палата. Опись № 9717.
27. «Золотое Руно», 1906 г. № 7—9.
28. «Старые Годы». Іюнь. 1907 г.

29. Московская Оружейная Палата. Опись № 3746.
30. Ibidem. № 4411.
31. Ibidem. №№ 7463 и 7490.
32. Г. Филимоновъ. Симонъ Ушаковъ и т. д.
33. Дѣла Тайнаго Приказа. кн. I. Спб. 1907, стр. 1197, 1570.
34. «Калужская Старина», т. II. Статьи Извѣкова и Леонида.
35. Московская Оружейная Палата. Опись № 8381.
36. Ibidem. №№ 498, 499.
37. Ibidem № 520.
38. Ibidem. №№ 6339, 537 и 538.
39. Ibidem. № 539.
40. Ibidem. № 542. Въ 1686 г. цари Іоаннъ и Петръ пожаловали ее кн. В. В. Голицыну за мирный договоръ съ Польшей.
41. Въ 1660—78 гг. дѣлалъ «торелку черневую осмигранную» Θедоръ Николаевъ, ученикъ «цареградца Ивана Юрьева». Желѣзновъ В. Указатель мастеровъ, работавшихъ въ Россіи до XVIII в. Спб. 1907, стр. 40, № 815.
42. Оружейная Палата № 1790.
43. Ibidem. № 578.
44. И. Е. Забѣлинъ. Домашній бытъ русскихъ царицъ. 3 изд. М. 1901, стр. 406—7.
45. Ibidem. Стр. 727.
46. Послѣдняго онъ же и свалилъ, въ концѣ концовъ.





ПАРСУННОЕ ПИСЬМО ВЪ МОСКОВСКОЙ РУСИ.

(A. Novitsky: Le portrait à la cour de Moscou).

Съ «парсуннымъ дѣломъ» или, какъ мы теперь говоримъ, съ портретною живописью несомнѣнно въ Москвѣ были знакомы сыздавна, какъ это подтверждается многочисленными историческими извѣстіями.

Такъ, папа Павелъ II, при сватовствѣ Іоанна III съ Софіею Палеологъ, далъ послу великаго князя, Жанъ-Батисту Вольпе (Ивану Фрязину), портретъ царевны: «царевну на иконѣ написавъ». Очень можетъ быть, что портретъ этотъ принадлежалъ умбрійской школѣ, къ которой относится уцѣлѣвшее до нашего времени другое ея изображеніе, на фрескахъ въ римской церкви «Santo Spirito», изображающихъ жизнь Сикста IV, которыя о. Пирлингъ, хотя и съ осторожностью, приписываетъ одному изъ учениковъ Бенедетто Буонфильи.[1]

Правда, Ѳ. И. Успенскій думаетъ, что фреска эта относится къ позднѣйшему времени, — «она представляетъ», говоритъ онъ:[2] «Сикста IV сидящимъ на тронѣ. Передъ нимъ три колѣнопреклоненныя фигуры съ вѣнцами на головахъ; эти фигуры должны изображать или Ѳому Палеолога съ его двумя сыновьями, или его сыновей и деспота эпирскаго Леонарда Токка. На второмъ планѣ картины, позади упомянутыхъ фигуръ, находятся еще мужскія и женскія изображенія; между послѣдними должны быть: Боснійская королева и Софія Палеологъ. Оказалось, что весьма трудно приспособить фотографическій аппаратъ съ надеждой получить удовлетворительную фотографію; копировать же фреску неудобно по той причинѣ, что палата занята больными»... «Нѣкоторыя данныя», добавляетъ онъ: «(напримѣръ, костюмы), заставляютъ предполагать, что фреска сдѣлана не въ XV столѣтіи, а гораздо позже и, слѣ-



Портретъ посла Ф. Ф. Порошина (1651 г.).
(Берлинъ. Королевскій замокъ).

Portrait de Porochine, ambassadeur du Tsar.
(Berlin. Château Royal).

довательно, едва ли можно смотрѣть на изображеніе Палеологовъ какъ на портреты».

Но, очевидно, рѣчь здѣсь идетъ объ иной фрескѣ, чѣмъ у Пирлинга, потому что Пирлингъ описываетъ ее такъ:[3] «Она представляетъ Зою (Софію Палеологъ) на колѣняхъ передъ папою; рядомъ съ нею, тоже на колѣняхъ, фантазія художника помѣстила ея жениха; у обоихъ у нихъ на головахъ короны, а папа, въ присутствіи Андрея Палеолога и Леонарда Токко, даетъ Зоѣ кошелекъ. Двѣ латинскихъ надписи, почти одинакихъ, сообщаютъ имена дѣйствующихъ лицъ и объясняютъ фреску, къ сожалѣнію сильно пострадавшую отъ реставраціи».

Но, какъ бы то ни было, для насъ важенъ самый фактъ присылки портрета въ Москву. Есть основаніе думать, что и Софія получила въ обмѣнъ портретъ великаго князя. Д. А. Ровинскій замѣчаетъ:[4] «Нѣтъ сомнѣнія, что и сама Софья пожелала имѣть понятіе о личности будущаго супруга, и что для нея былъ сдѣланъ портретъ Ивана однимъ изъ ея греческихъ посланцевъ. Съ такого портрета могъ быть сдѣланъ и карандашный рисунокъ, который былъ подаренъ географу Теве.[5] По крайней мѣрѣ, древность самаго рисунка, типичность лица, представленнаго на немъ, оригинальность наряда, а также и время, и обстоятельства, при которыхъ онъ былъ переданъ Теве, говорятъ за его подлинность; а громкое имя Теве, заслужившаго общее уваженіе своими учеными трудами, и отсутствіе всякихъ причинъ и выгодъ для обмана — устраняютъ всякій поводъ сомнѣваться въ достовѣрности сообщаемыхъ имъ извѣстій».

Павелъ Іовій (Paule Giovio) разсказываетъ, что онъ самъ видѣлъ живописный портретъ великаго князя Василія, привезенный въ Римъ толмачемъ Димитріемъ Герасимовымъ въ 1525 г., который былъ изданъ потомъ, въ 1575 г., въ гравюрѣ Христофа фонъ Сихемъ Старшаго, по рисунку Тобіаса Штимера, при книгѣ: «Pauli Jiovii Novocomensis Episcopi Nvzerini Elogia Virorum bellica virtute illustrium, Septem libris.. Basil. Folio. 1575».[6]

Съ этимъ портретомъ имѣетъ большое сходство рисунокъ, вклеенный въ одинъ хронографъ, 1512 г., описанный И. Е. Забѣлинымъ.[7] Говоря объ этихъ портретахъ, а также о помѣщенныхъ тамъ портретахъ Ѳедора Ивановича и Михаила Ѳедоровича, авторъ замѣчаетъ: «Особенно любопытны портреты Василія Ивановича и Ѳедора Ивановича. Сколько намъ извѣстно, подобныя изображенія являются въ первый разъ; можно думать, и съ большимъ вѣроятіемъ», добавляетъ онъ: «что оригиналы, съ которыхъ они срисованы, принадлежатъ иностранцамъ и, можетъ быть, заимствованы изъ какого нибудь путешествія въ древнюю Москву. Русскому художнику того времени едва ли бы пришло на мысль изобразить царя въ простой, обыкновенной одеждѣ, а не въ царскомъ нарядѣ, съ которымъ тѣсно связано было его понятіе о священной особѣ государя».

По этой же причинѣ, добавлю еще отъ себя, это не могли быть и портреты писанные по заказу государя или кого либо изъ приближенныхъ къ нему лицъ, а несомнѣнно были рисунки какого нибудь заѣзжаго въ Россію иностранца, видавшаго государя и рисовавшаго его на память. Другое дѣло — портретъ бывшій въ рукахъ Герасимова: свѣдѣ-

нія о немъ указываютъ, напротивъ, что уже и въ то время появлялись въ Москвѣ иностранные художники, которымъ поручалось писать портреты.

Во время многочисленныхъ своихъ сватаній, Іоаннъ Грозный каждый разъ требовалъ себѣ портреты невѣстъ: послы его въ Стокгольмѣ просили дать имъ «живописный образъ младшей сестры королевы шведской»; сватая Марію Гастингсъ, онъ приказалъ послу «требовать свиданія съ нею и живописнаго ея образа на доскѣ или бумагѣ», который дѣйствительно онъ и получилъ; наконецъ, англійскій посолъ обѣщалъ доставить ему портреты десяти знатныхъ лондонскихъ красавицъ.

Всего этого вполнѣ достаточно, чтобы видѣть, насколько рано въ Москвѣ пользовались портретною живописью.

Въ сущности говоря, портретности не чужда была даже и сама иконопись, только портретность понималась довольно своеобразно; она то именно, вмѣсто того, чтобы привести къ реализму, напротивъ, закрѣпостила искусство въ копированіи неизмѣнныхъ образцовъ.

Дѣло въ томъ, что въ иконописи твердо держалось преданіе, будто бы всѣ священныя лица оставили по себѣ, для всеобщаго чествованія, свои портреты, и художнику осталось лишь писать копіи съ этихъ лучшихъ и древнѣйшихъ портретовъ.

Что это были за портреты, мы прекрасно можемъ судить по двумъ дошедшимъ до насъ свѣдѣніямъ о томъ, какъ составлялось изображеніе лицъ, не вошедшихъ еще въ древнюю иконопись.

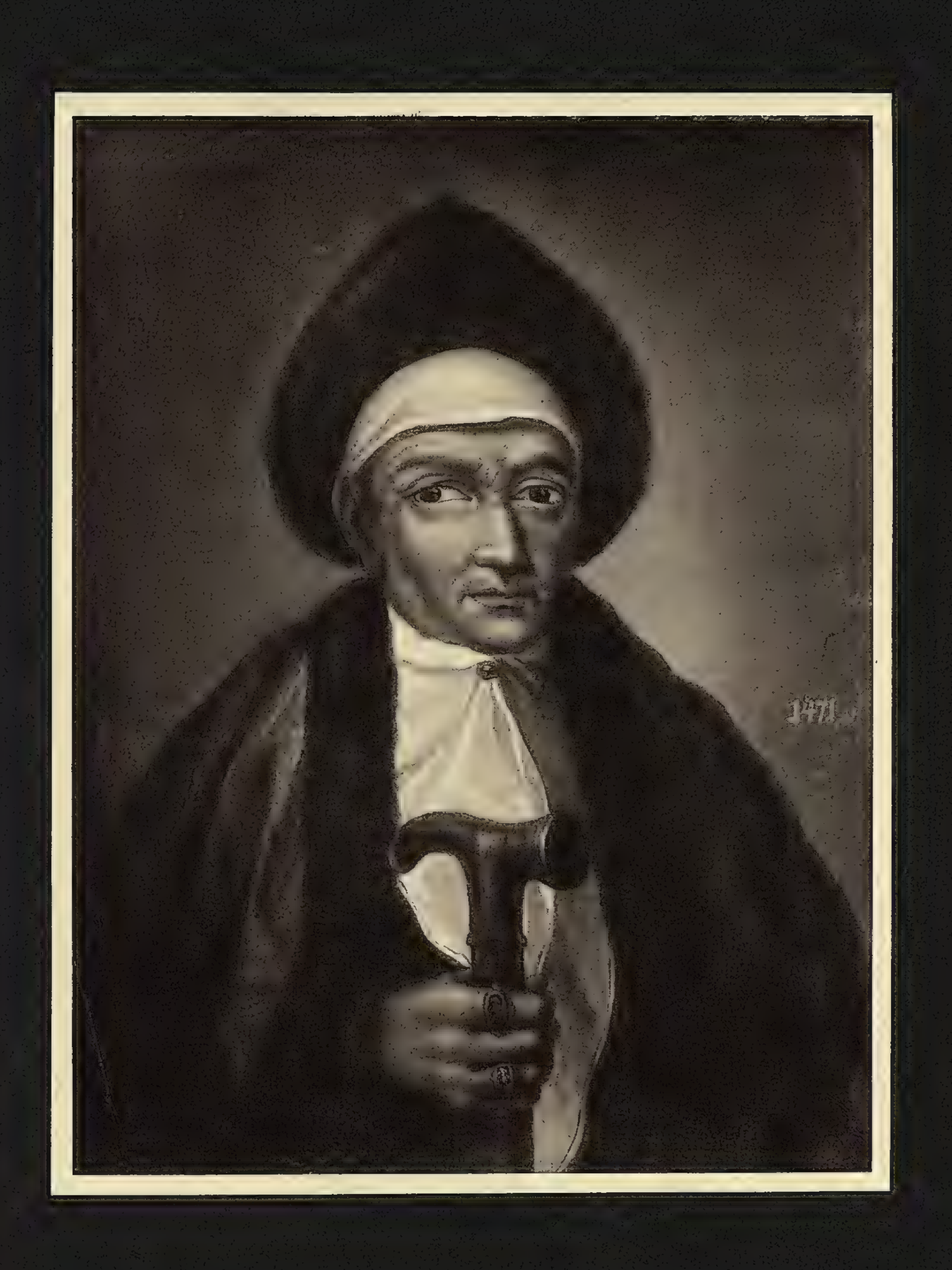
Когда понадобилось написать первое изображеніе игумна Александра Ошевскаго,[8] то послѣ долгихъ поисковъ удалось найти одного старца, лично знавшаго преподобнаго, который сказалъ: «Александръ былъ человѣкъ возрастомъ средній, лицомъ сухъ, образомъ умиленъ, очи имѣлъ впущены; борода не велика и не очень густа; волосы русые, вполы-сѣдъ». Когда же не оставалось въ живыхъ никого изъ видѣвшихъ угодника, то достаточно было иконописцу во снѣ услышать голосъ, сообщавшій подобные признаки, чтобы матеріалъ для составленія изображенія нашли достаточнымъ. Такимъ образомъ, вмѣсто портрета, получался какой то стилизованный иконописный типъ, а вся дѣятельность остальныхъ сводилась исключительно къ строго выработанной иконописной техникѣ.

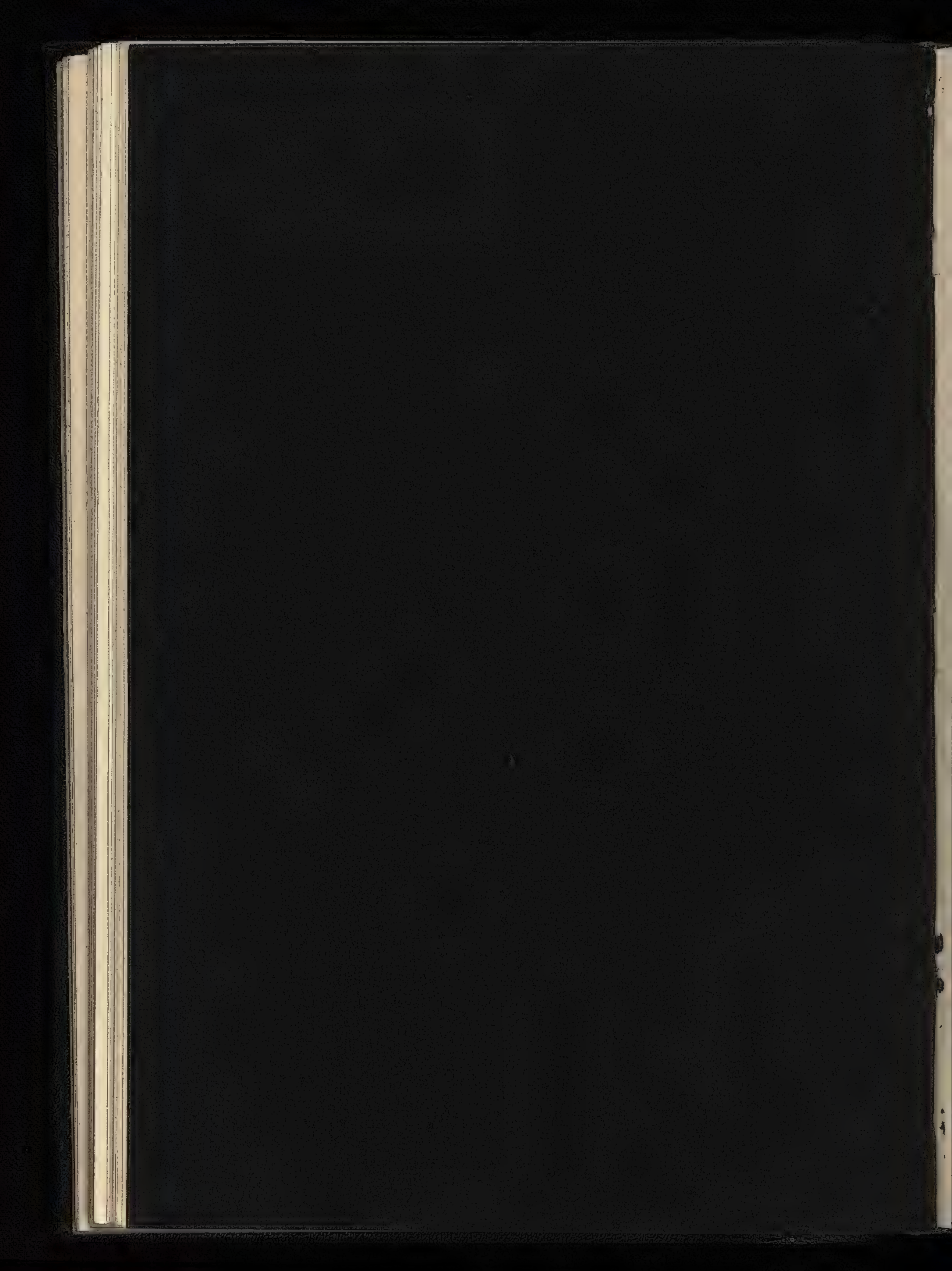
Не мало написано было иконныхъ портретовъ и царскихъ, какъ на самыхъ образахъ, такъ и отдѣльно на стѣнахъ храмовъ. Особенно богато украшался ими московскій Архангельскій соборъ — древняя усыпальница московскихъ князей и царей.

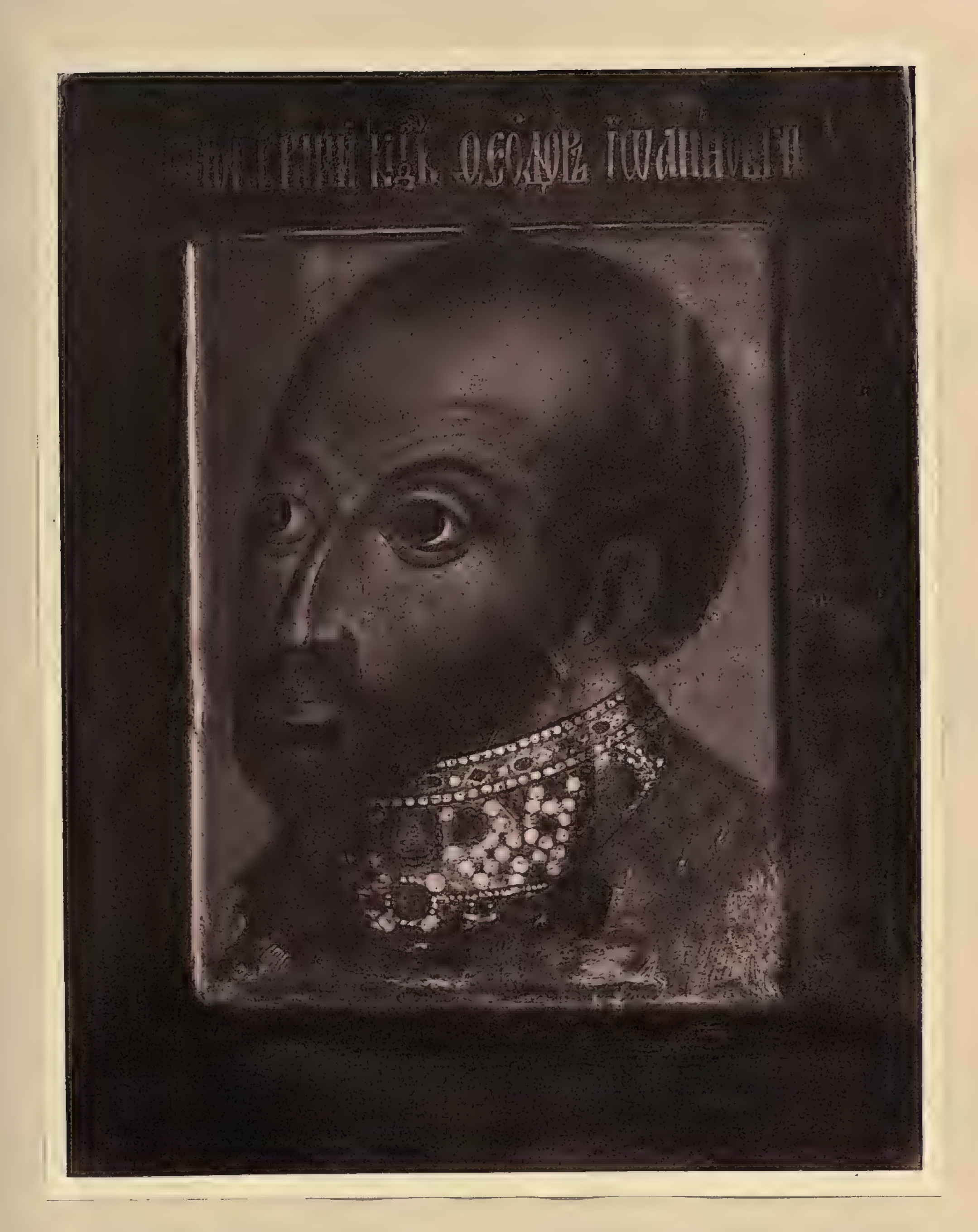
Вдоль сѣверной, южной и западной стѣнъ этого храма идетъ цѣлый рядъ изображеній московскихъ великихъ князей и царей, при чемъ на второмъ столбѣ съ правой стороны изображены цари Михаилъ Ѳеодоровичъ и Алексѣй Михайловичъ, во весь ростъ, въ царскомъ одѣяніи, съ образомъ Спасителя надъ ними. Они писаны были, въ 1677 г., извѣстнымъ жалованнымъ иконописцемъ Ѳеодоромъ Евстихѣевымъ, но впослѣдствіи подверглись, къ сожалѣнію, реставраціи.[9] Надъ гробницею великаго князя Василія Іоанновича находится образъ св. Василія Великаго съ предстоящимъ ему соименнымъ великимъ княземъ, одѣтымъ въ монашеское одѣяніе.

Марѳа Ивановна Романова, мать царя Михаила Ѳеодоровича.
(Тверской музей).

Marthe Ivanovna Romanoff, mère du Tsar Michel.
(Musée de Tver).


1471





Портретъ царя Ѳедора Іоанновича.
(Историческій Музей въ Москвѣ).

Portrait du Tsar Fédor Iwanowitch.
(Musée Historique à Moscou).

Самуилъ Маскѣвичъ, видѣвшій этотъ соборъ въ 1611 г., говоритъ: «Въ числѣ другихъ храмовъ замѣчательна церковь Михаила Архангела; здѣсь погребаютъ царей; гробницы ихъ не великолѣпны; при каждой изъ нихъ находится изображеніе умершаго, частью на стѣнѣ, частью на самомъ гробѣ, вышитое по бархату». [10] Почти то же говоритъ и Павелъ Алепскій, бывшій тамъ въ 1655 г. «Надъ каждой гробницей», читаемъ мы у него: «находится изображеніе лежащаго въ ней, какъ онъ есть; каждая гробница окружена высокою желѣзною рѣшеткой и покрыта покро-

вомъ изъ краснаго и чернаго бархата, на немъ большой крестъ изъ серебряно-вызолоченныхъ образковъ и кругомъ письмена, именно дата, широко вышитая золотомъ, — это для будничныхъ дней; по воскресеньямъ же и большимъ праздникамъ эти покровы снимаютъ и кладутъ другіе, украшенные иконами изъ чистаго серебра, драгоцѣнными каменьями и письменами изъ жемчуга. Надъ каждой гробницей стоитъ икона, осыпанная множествомъ драгоцѣнныхъ каменьевъ и передъ ней свѣтильникъ, неугасимо горящій».[11]

Подобнымъ же образомъ встрѣчаемъ мы портреты и на стѣнахъ Новоспасскаго монастыря въ Москвѣ, Крутицкаго собора тамъ же, въ Троицкомъ соборѣ Ипатьевскаго монастыря, и др.

Въ Новоспасскомъ монастырѣ, на правомъ столбѣ собора находятся изображенія царей Алексѣя Михайловича и Михаила Θеодоровича. У этого столба было царское мѣсто, подъ которымъ погребены, въ склепахъ, мать, братья и дяди Михаила Θедоровича. Въ алтарѣ собора — изображеніе патріарха Филарета Никитича.

Описывая эти портреты, И. М. Снегиревъ замѣчаетъ: «Кромѣ изображенія церкви и иконы Спаса на убрусѣ, сія живопись осталась въ такомъ видѣ, въ какомъ она вышла изъ рукъ художника, и относится къ концу XVII в., т. е. къ 1690 г., когда окончена была стѣнопись въ этомъ храмѣ и когда уже вошла въ употребленіе живопись al secco».

Тутъ же онъ объясняетъ и причину, по которой только и уцѣлѣла у насъ древняя живопись. Оказывается, какъ онъ добавляетъ, «до 1837 года лица сіи закрыты были иконостасомъ и, при благолѣпномъ поновленіи всего монастыря архимандритомъ онаго Аполлосомъ, открыты, къ удовольствію чтителей священной старины».

Изъ царскихъ портретовъ, помѣщенныхъ на иконахъ, укажу на слѣдующіе: на образѣ Петра Митрополита, находящемся въ Оружейной Палатѣ, изображенъ Іоаннъ III на конѣ; въ Даниловомъ монастырѣ, на поляхъ иконы Богоматери написаны Іоаннъ Грозный, сынъ его Иванъ и митрополитъ Макарій; на образѣ Положенія ризы Господней, въ Успенскомъ соборѣ, изображенъ 20-лѣтній Михаилъ Θеодоровичъ; на имѣющемся въ нѣсколькихъ экземплярахъ изображеніи (уже масляными красками, на холстѣ) семиконечнаго креста съ предстоящими; въ числѣ послѣднихъ, кромѣ царя Константина и матери его Елены, изображены Алексѣй Михайловичъ, Марья Ильинична и патріархъ Никонъ, а на экземплярѣ (писанномъ на доскѣ) въ Новомъ Іерусалимѣ къ нимъ прибавленъ еще царевичъ Алексѣй Алексѣевичъ. Наконецъ, въ церкви Грузинской Богоматери, въ Москвѣ, находится икона Владимірской Богоматери, писанная Симономъ Ушаковымъ, внизу которой изображенъ великій князь Іоаннъ Даниловичъ, насаждающій древо райское, митрополитъ Петръ, поливающій это древо, а въ нѣкоторомъ отдаленіи отъ нихъ — Алексѣй Михайловичъ и Марья Ильинична съ сыновьями Алексѣемъ и Θеодоромъ.

Въ XVII вѣкѣ, когда Москва близко столкнулась сперва съ культурою Польши, а потомъ, съ присоединеніемъ Украины, — и съ ея культурою, парсунное дѣло быстро стало развиваться. Сперва стали вызывать для этой работы иностранныхъ мастеровъ, а съ 1643 года при Оружейной Палатѣ имѣлся уже постоянный «живописнаго дѣла мастеръ»,



Портретъ царскаго посла
И. И. Чемоданова.
(Уффици).

Portrait de Jean Tschémodanoff
ambassadeur du Tsar.
(Musée des Offices).

который долженъ былъ не только самъ исполнять заказы, но и обучать своему искусству отданныхъ подъ его руководство русскихъ учениковъ.

Первымъ по времени такимъ мастеромъ былъ голландскій художникъ Иванъ Детерсонъ (Hans Deterson), или Иванъ Детерсъ.[12] Онъ поступилъ на царскую службу въ 1643 г., а умеръ въ 1655 г. За эти 12 лѣтъ онъ обучилъ трехъ учениковъ, но они рано умерли.[13] Существуетъ нѣсколько портретовъ, которые съ нѣкоторою вѣроятностью считаются его работою или, по крайней мѣрѣ, копіями его учениковъ съ исполненныхъ имъ портретовъ. Судя по нимъ, можно заключить, что Детерсонъ заботился о правильности рисунка, которой въ то время особенно недоставало русскимъ живописцамъ. Къ такимъ работамъ архимандритъ Леонидъ относитъ портретъ патріарха Никона, находящійся въ Новомъ Іерусалимѣ, въ ростъ, одѣтаго въ мантію.

Его мѣсто занялъ смоленскій шляхтичъ Станиславъ Лопуцкій,[14] служившій съ 1656 г. по 1667 г., и умершій въ 1670 году.

Упомянутый архимандритъ Леонидъ приписываетъ почему то его кисти самый типичный изъ портретовъ патріарха Никона, писанный на холстѣ масляными красками, находящійся на хорахъ Воскресенскаго собора въ Новомъ Іерусалимѣ и изданный въ «Древностяхъ Россійскаго Государства».[15] Никонъ тамъ изображенъ во время службы, окруженный духовенствомъ: всѣ лица написаны съ натуры, причемъ особенно хорошо исполнены самъ Никонъ и іеромонахъ Леонидъ. Къ сожалѣнію картина эта подверглась, въ 1856 г., реставраціи Подключникова. Гораздо вѣроятнѣе мнѣніе Д. А. Ровинскаго, что она написана какимъ нибудь заѣзжимъ голландскимъ мастеромъ, такъ какъ самъ Лопуцкій, повидимому, былъ очень неважный живописецъ. По крайней мѣрѣ, несомнѣннымъ остается тотъ фактъ, что въ числѣ его учениковъ были извѣстные впослѣдствіи Дороѳей Ермолинъ и Иванъ Безминъ, которые, не смотря на свои способности, ничему у него не могли выучиться, кромѣ орнамента и позолоты, и когда на смѣну Лопуцкому явился Даніэль Вухтерсъ, то онъ убѣдился, что они ничему не были выучены. Онъ принялся учить ихъ съ самаго начала и заставлялъ рисовать на глазъ. Оба они стали дѣлать быстрые успѣхи, тогда какъ раньше Лопуцкій все жаловался на ихъ неспособность. Когда же, послѣ этого, бояринъ Хитрово сдѣлалъ Лопуцкому формальный запросъ: зачѣмъ, взявшись, не училъ онъ учениковъ живописи, то, какъ Лопуцкій ни увертывался, а подъ конецъ принужденъ былъ сказать: «Не училъ лица писать по живописному, какъ Вахтерсъ, а и лица пишутъ, только не по живописному, и золотятъ, и по золоту всякія притчи и травы расписываютъ».

Конечно, мы можемъ предположить, что онъ умышленно не обучалъ ихъ своему дѣлу, чтобы они не явились ему опасными конкурентами; но и это все таки показываетъ, что его собственное искусство было очень не велико, если ему приходилось, при всемъ тогдашнемъ безлюдьи въ художественномъ дѣлѣ, опасаться даже учениковъ.

О работахъ Лопуцкаго, по архивнымъ свѣдѣніямъ, мы узнали, что въ 1657 г. ему «велѣно написать вновь по полотну парсуну великаго государя царя и великаго князя Алексѣя Михайловича»,[16] а въ 1661 г. онъ писалъ «съ живства», т. е. съ натуры «государеву парсуну».[17]

Какъ я уже сказалъ, Лопуцкаго смѣнилъ Даніилъ Вухтерсъ. Въ старинныхъ документахъ онъ именуется «иноземцемъ цысарскія земли», но это не означаетъ еще, что онъ былъ австрійцемъ, такъ какъ и Нидерланды принадлежали тогда къ Римской имперіи. Между тѣмъ мы имѣемъ свѣдѣнія, что въ 1630 г. пріѣхалъ изъ Нидерландъ съ Карломъ Мандеромъ Младшимъ въ Копенгагенъ живописецъ Вухтерсъ и служилъ при датскомъ дворѣ около 40 лѣтъ. Такъ какъ нашъ Вухтерсъ пріѣхалъ въ Москву тоже съ датскимъ посланникомъ, то есть достаточное основаніе думать, что это и былъ придворный датскій живописецъ.

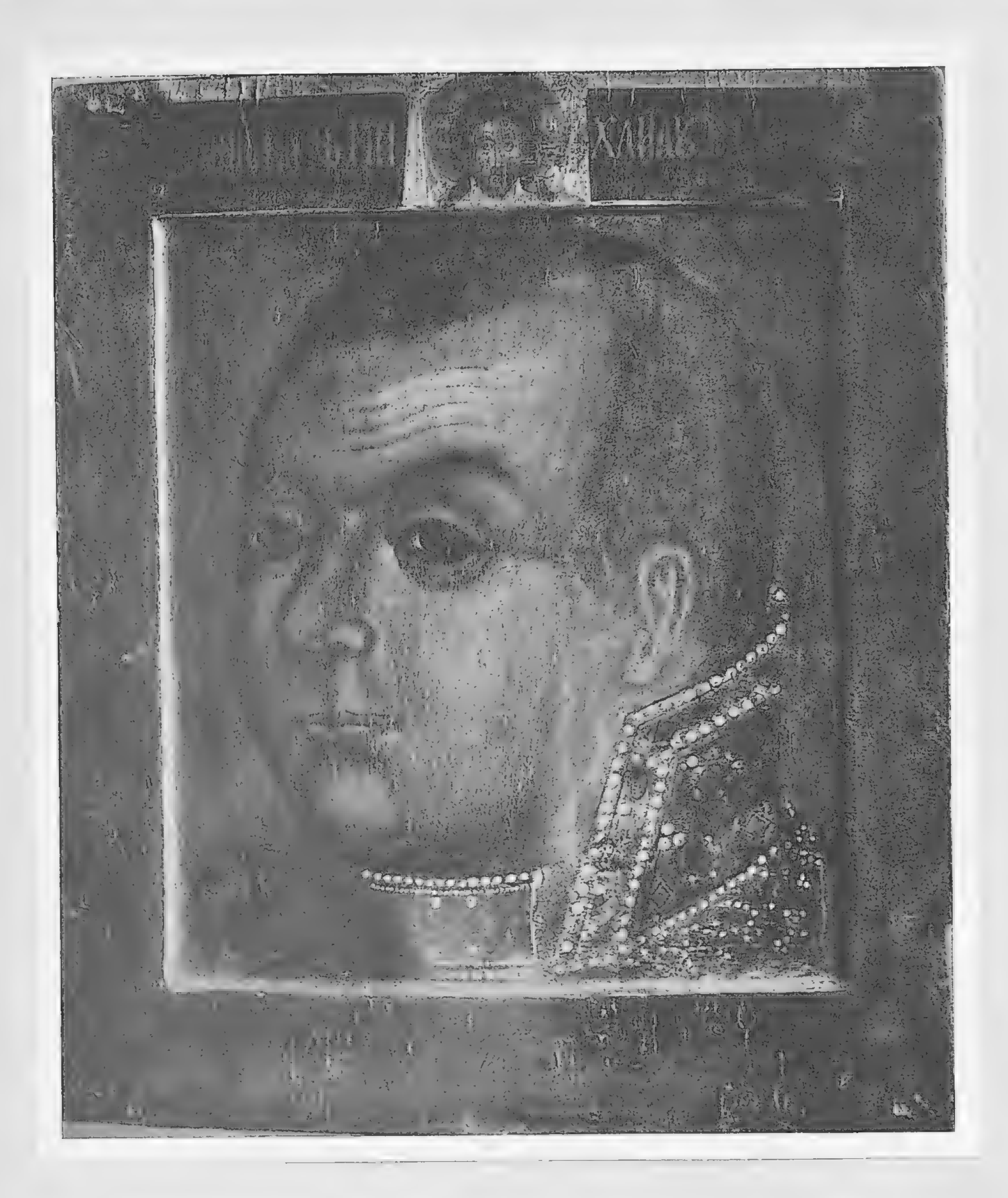
Поступая на службу въ Оружейную Палату въ 1667 г., онъ «сказалъ, что онъ Станислава Лапуцкаго всякія живописныя дѣла дѣлаетъ лутче; не токмо что его Станислава, но и прежняго живописца Ивана Детерса всякія живописныя дѣла дѣлаетъ лутче».[18] Для показанія своего искусства, ему предложено было окольничьимъ Б. М. Хитрово написать «Плѣненіе града Іерусалима съ полнымъ образцомъ». Это испытаніе, очевидно, онъ выдержалъ успѣшно, такъ какъ къ назначенному раньше окладу въ 20 р. жалованія и провіантъ натурою, ему назначено еще по 13 р. въ мѣсяцъ кормовыхъ денегъ.

Не смотря на то, что онъ прослужилъ здѣсь всего только годъ, онъ успѣлъ, какъ мы видѣли, образовать переданныхъ ему отъ Лопуцкаго учениковъ, Ивана Безмина и Дорофея Ермолина, такъ что послѣ того они сами сдѣлались уже живописными мастерами.

На мѣсто Вухтерса, въ 1667 г., поступилъ армянинъ «Шаховской области, города Исфагани» Богданъ Салтановъ,[19] записанный, въ 1675 г., даже въ московскіе дворяне, какъ за свое искусство и службу, такъ особенно за то, что принялъ православную вѣру. Онъ образовалъ очень много учениковъ, среди которыхъ наиболѣе выдѣлялись Карпъ Золотаревъ и арабъ Маркъ Астафьевъ. Салтановъ среди живописцевъ занималъ такое же положеніе, какъ Симонъ Ушаковъ среди иконописцевъ. Изъ области его портретныхъ работъ извѣстно, что въ 1671 г. онъ «поднесъ государю, на праздникъ, пять персонъ разными статьями, на полотнахъ, каждая въ полтора аршина длиною». Въ 1678 г., 20 февраля, онъ «писалъ къ великому государю въ хоромы, по полотну, Распятіе Господне, да образъ царя Константина и матери его царицы Елены, да персону блаженыя памяти государя Алексѣя Михайловича, да персону блаженыя памяти государыни Маріи Ильиничны, да персону же блаженыя памяти царевича Алексѣя Алексѣевича, — и то все подлинно записано въ приказной верховной книгѣ у подъячаго у Ивана Никитина».

Въ томъ же году, 26 марта, онъ «писалъ персону блаженыя памяти царя Алексѣя Михайловича во успеніи». Въ 1682 г., вмѣстѣ съ Симономъ Ушаковымъ и Безминымъ, втроемъ, они написали царю Ѳеодору Алексѣевичу двѣ поясныя персоны его отца, царя Алексѣя.

Насколько мало было различія въ то время между живописцами и иконописцами, о чемъ рѣчь у насъ будетъ еще впереди, особенно ярко показываетъ и тотъ фактъ, что Симонъ Ушаковъ, глава иконописцевъ того времени, писалъ также и парсуны, какъ видно изъ только что сказаннаго и изъ другихъ случаевъ. Такъ, въ 1685 г. Симону Ушакову велѣно именнымъ указомъ написать «па деревянной дскѣ персону бла-



Портретъ князя Михаила Васильевича Скопина-Шуйскаго. (Историческій Музей въ Москвѣ).

Portrait du prince Michel Scopine-Chouïsky. (Musée Historique à Moscou).

женной памяти великаго государя и великаго князя Θеодора Алексѣевича всеа великія и малыя и бѣлыя Россіи самодержца, по мѣрѣ возраста его, и поставить въ соборной церкви Архистратига Божія Михаила, у гроба великаго государя. Сей великихъ государей именной указъ приказалъ записать думный дворянинъ Михаилъ Тимоθеевичъ Лихачевъ. Великихъ государей указъ записать въ книгу и велѣть дску сдѣлать и писать на спѣхъ, чтобы написать къ недѣли святыя пасхи». Но Ушаковъ очевидно, не успѣлъ написать портретъ, такъ какъ 28 апрѣля тотъ же думный дворянинъ Лихачевъ приказываетъ: «въ соборѣ Архистратига Божія Михаила, подъ образомъ великомученика Θеодора Стра-

тилата, что̀ стоитъ надъ гробомъ блаженныя памяти великаго государя, царя и великаго князя Өеодора Алексѣевича, всея великія и малыя и бѣлыя Россіи самодержца, въ клеймѣ написать образъ Живоначальныя Троицы. Да что велѣно писать марта въ 16 числѣ, въ тое же соборную церковь, его же великаго государя персону Симону Ушакову, — и тое персону писать Ивану Салтанову».

Въ 1679 г. ко дворцу взятъ былъ живописецъ «иноземецъ анбурскія земли» Иванъ Андреевъ Вальтеръ, за написанную имъ персону стольника князя Бориса Алексѣевича Голицына.[20]

Въ 1687 г. пріѣзжалъ въ Москву шведскій портретистъ Гёкъ.[21] 18 марта, онъ далъ въ Посольскомъ приказѣ слѣдующее показаніе: «родомъ онъ свеяниnъ города Нишканца, а художества живописнаго. И отецъ ево Іоанъ Гёкъ былъ въ томъ городѣ живописецъ. А пріѣхалъ онъ Вилимъ к великимъ государемъ к Москвѣ, для живописнаго мастерства, на время. А выѣхалъ-де онъ из-за свейскаго рубежа въ Великій Новгородъ въ нынѣшнемъ 195 генваря, въ 9-ый день». Цѣлыхъ два мѣсяца просидѣлъ Гёкъ въ Новгородѣ, пока получилось разрѣшеніе пропустить его въ Москву. Повидимому, въ Москвѣ ему нашлось достаточно работы, такъ какъ черезъ 3 года онъ выписалъ къ себѣ и жену, хотя въ томъ же году отпустилъ ее обратно, но, какъ думаетъ почему то П. Н. Петровъ, лишь для полученія наслѣдства по смерти ея отца. «Самъ же онъ», добавляетъ П. Н. Петровъ: «пробылъ въ Москвѣ безвыѣздно, повидимому, довольно долго, если только не принялъ русскаго подданства и не остался тутъ навсегда». Вѣроятно, и онъ занимался обученіемъ русскихъ, хотя точныхъ извѣстій объ этомъ нѣтъ.

Въ XVII вѣкѣ жилъ въ Москвѣ живописецъ шведъ Грубе.[22] Изъ его работъ извѣстны два очень плохихъ портрета: одинъ — князя Б. И. Прозоровскаго, писанный въ Новгородѣ въ 1694 г., причемъ Грубе подписался нѣмцемъ изъ Данцига, а другой — Петра I, въ ростъ, находящійся въ Нарвской ратушѣ, съ подписью «G. E. Grube. 1701», на которомъ голова представляетъ копію съ портрета писаннаго Кнеллеромъ въ 1697 году.

Наконецъ, послѣ уже отъѣзда Грубе, явился въ Москву[23] путешествовавшій по разнымъ странамъ Европы и Азіи голландскій живописецъ Корнеліусъ Брюейнъ, писавшій въ 1703 г. портреты дочерей царя Ивана Алексѣевича и матери ихъ, царицы Прасковьи Өеодоровны.

Не только эти иностранцы, но и ученики ихъ именовались, въ отличіе отъ иконописцевъ, живописцами. Таковыми всегда именуются, кромѣ упомянутыхъ: Семенъ Болховитиновъ, Гаврило Вельвовъ, Василій Гавриловъ, Борисъ Давыдовъ, Ерофей Елина, Лазарь Ивановъ, Леонтій Ивановъ, Иванъ Карповъ, Герасимъ Костоусовъ, Семенъ Лисицкій, Григорій и Иванъ Одольскіе, Василій Познанскій, Михайло Силиверстовъ, Лука Смольяниновъ, Петръ Топоровъ, Кипріанъ Умбрановскій, Тихонъ Филатьевъ, Алексѣй Филипповъ, Михайло Чеглоковъ, Леонтій Чулковъ, Денисъ Щербаковъ.

Но не велика, въ дѣйствительности, разница была между этими, такъ называемыми, живописцами и иконописцами. Вся она заключалась, въ сущности, въ техническихъ пріемахъ тѣхъ и другихъ.



Портретъ Димитрія Самозванца.
(Польской работы).
(Историческій Музей въ Москвѣ).

Le Faux Démétrius.
(Peinture polonaise).
(Musée Historique à Moscou).

Иконописные пріемы отличались сплошною условностью. Строго установлено было, разъ навсегда, въ какомъ мѣстѣ располагать какія черточки — движки, какими красками расцвѣчивать ту или другую часть изображенія, въ большинствѣ случаевъ дѣлался только переводъ, т. е. механическая копія съ болѣе раннихъ произведеній. Самыя выраженія подлинниковъ вродѣ «брада какъ у такова то» или «подлинпѣе такого то» показываютъ, что при писаніи иконы даже не съ имѣющагося подъ руками образца, и то иконописецъ копировалъ по частямъ другія имѣющіяся у него иконы.

Особенно важную роль играло золоченіе — искусство налагать на краски золото чертами, утонченными къ краямъ (гвенты), создавшее даже особую спеціальность златописца. Эта работа поручалась лучшимъ какъ иконописцамъ, такъ и живописцамъ.

Вообще положеніе живописцевъ и иконописцевъ мало чѣмъ различалось. И тѣ, и другіе одинаково дѣлились по статьямъ, — одинъ противъ другого, и тѣмъ и другимъ давались порученія самыя разнообразныя. Такъ, напримѣръ, упоминавшемуся уже много Богдану Салтанову, главѣ живописцевъ, 3 марта 1671 г., указано было [24] «написать въ поднось государю къ святой пасхѣ, по полотну, живописнымъ письмомъ, образъ Пресвятыя Богородицы съ Предвѣчнымъ Младенцемъ»; 18 марта 1673 г. онъ «писалъ два знамени сотенныхъ архистратига Божія Михаила, да два стола»; 27 апрѣля того же года — левкасилъ подъ золото кіотъ. Нечего уже и говорить о живописцахъ меньшихъ статей.

Еще, какъ мы видѣли, ученики Станислава Лопуцкаго «писали лица по иконописному», за то не рѣдко и иконописцы писали иконы «по живописному», когда заказчикъ лучше оплачивалъ этотъ новый пріемъ работы. Самъ глава иконописцевъ, Симонъ Ушаковъ, и тотъ не составлялъ въ этомъ случаѣ исключенія.

Обращаясь теперь къ архивному матеріалу относительно парсуннаго письма, мы узнаемъ, что въ Грановитой палатѣ московскаго кремлевскаго дворца, «въ простѣнкѣ между оконъ стѣны къ церкви Благовѣщенія, вверху подъ верхнимъ окномъ былъ написанъ царь Θеодоръ Ивановичъ портретно». [25] Въ комнатѣ царевны Екатерины Алексѣевны (средняго житья) написано стѣннымъ же живописнымъ письмомъ: «на окнѣ, на одной сторонѣ: персона великаго государя царя и великаго князя Алексѣя Михайловича всея Великія и Малыя и Бѣлыя Россіи самодержца. На другой сторонѣ: персона великія государыни царицы и великой княгини Маріи Ильиничны. Въ другомъ окнѣ, на одной сторонѣ: персона великаго государя царя и великаго князя Θеодора Алексѣевича всея Великія и Малыя и Бѣлыя Россіи самодержца; на другой сторонѣ: персона жъ великаго государя царевича и великаго князя Алексѣя Алексѣевича всея Великія и Малыя и Бѣлыя Россіи. На восточной стѣнѣ, въ окнѣ, по сторонамъ: персоны великаго государя царя и великаго князя Іоанна Алексѣевича и Великаго государя царя и великаго князя Петра Алексѣевича всея Великія и Малыя и Бѣлыя Россіи самодержцевъ. Въ другомъ окнѣ, подлѣ сѣверной стѣны, по сторонамъ: персоны великія государыни благовѣрныя царевны Софіи Алексѣевны и великой государыни благовѣрныя царевны Екатерины Алексѣевны».

«Персоны или портреты», замѣчаетъ И. Е. Забѣлинъ:[26] «украшали стѣны въ однихъ только постельныхъ хоромахъ. Само собою разумѣется, что въ царскомъ дворцѣ занимали свое мѣсто только портреты особъ царскаго семейства или высшихъ духовныхъ властей и нѣкоторыхъ иноземныхъ государей. Многіе портреты были писаны съ натуры или, какъ говорили тогда, съ живства. Съ натуры или съ живства писалъ государеву парсуну, въ 1661 г., живописецъ Станиславъ Лопуцкій. О портретныхъ работахъ другихъ живописцевъ, писавшихъ такіе персоны при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ съ 1671 г., извѣстенъ былъ, какъ портретистъ, писавшій съ живства, иконописецъ Ѳедоръ Юрьевъ. Иконописецъ Симонъ Ушаковъ писалъ также и портреты. Въ 1669 г. онъ написалъ красками по полотну государскую персону Александрійскому патріарху Паисію. Въ 1682 г. въ казнѣ покойнаго царя Ѳедора Алексѣевича хранились три персоны: царя Алексѣя Михайловича, царевича Алексѣя Алексѣевича, писанныя на полотнѣ и царицы Маріи Ильинишны, писанная на дскѣ».

«Въ 1671 г. живописецъ Салтановъ поднесъ государю на Пасхѣ ‚пять персонъ разными статьями‘, на полотнахъ, каждая въ полтора аршина длиною. Въ 1677 г. живописецъ Иванъ Безминъ позолотилъ и посеребрилъ три рамы, однѣ къ Распятію Господню, другія къ персонѣ царя Константина да къ персонѣ царя Алексѣя Михайловича; третьи къ персонѣ царицы Елены да къ персонѣ царицы Маріи Ильиничны. Въ 1678 г. въ февралѣ, тотъ же Иванъ Безминъ писалъ государскую персону у себя на дому, а Иванъ Салтановъ написалъ въ хоромы государю по полотну Распятіе да образъ царя Константина и матери его Елены, да персону царя Алексѣя, персону царицы Маріи Ильиничны и персону царевича Алексѣя Алексѣевича въ предстояніи у Распятія, какъ довольно часто изображались царственныя лица. Эта картина сохраняется до сихъ поръ въ одной изъ теремныхъ церквей.[27] Въ томъ же году Иванъ Салтановъ писалъ персону царя Алексѣя во успеніи, а иконописецъ Ѳедоръ Евтихѣевъ писалъ (15 іюля) въ соборъ Архангела Михаила на большой дскѣ къ государскимъ гробамъ образъ Спаса и къ тому Спасову образу молящіе въ царскихъ коронахъ царь Михаилъ Ѳеодоровичъ и царь Алексѣй Михайловичъ. Въ 1681 г., иконописецъ Карпъ Золотаревъ написалъ государю въ хоромы персону Іоакима патріарха во святительской одеждѣ. Въ 1682 г., иконописецъ Симонъ Ушаковъ и живописцы Салтановъ и Безминъ написали царю Ѳедору Алексѣевичу двѣ поясныя персоны его отца, царя Алексѣя. Въ комнатахъ царя Ѳедора находилась и его собственная персона-портретъ, для котораго въ январѣ 1682 г. вызолочены рамы съ флемованными дорожники, въ вышину и въ ширину по $3^1/_2$ арш. Въ 1694 г. (въ февралѣ) живописецъ Мих. Чоглоковъ написалъ образъ (персону) во успеніи государыни благовѣрной царицы и великой княгини Натальи Кириловны, на полотнѣ, длиною въ $2^1/_4$ арш., шириною $1^1/_2$ арш. Рамы сдѣланы флемованныя и прикрыты чернилами. Въ 1696 г. написана персона царевны младенца Маріи Іоановны по преставленіи ея».

«Кромѣ разныхъ другихъ персонъ, имена которыхъ намъ неизвѣстны, въ хоромахъ царя Ѳедора, въ 1681 г., находились персоны короля



Портретъ Марины Мнишекъ.
(Польской работы).
(Историческій Музей въ Москвѣ).

Portrait de Marina Mniszek.
(Peinture polonaise).
(Musée Historique à Moscou).

Польскаго и короля Французскаго, можетъ быть Людовика XIV, современника царю. Въ комнатѣ Маріи Алексѣевны 1687 г. висѣла въ рамахъ съ флемованными дорожниками персона покойнаго царя Өедора, ея брата. Въ 1699 г. въ комнатѣ царевны Натальи Алексѣевны въ трехъ вызолоченыхъ рамахъ висѣли персона брата ея, царя Петра Алексѣевича, и живописныя изображенія его тезоименитыхъ ангеловъ Петра и Павла».

Въ описи Оружейной Палаты за 1687 г. значится:[28] «Парсуна великаго государя царя и великаго князя Михаила Өеодоровича, писана на цкѣ, длиною аршинъ десять вершковъ, шириною аршинъ полтора вершка. Парсуна царя Алексѣя Михайловича писана по полотну, длиною три аршина съ двумя вершками, шириною два аршина съ вершкомъ. Парсуна по преставленіи царя Алексѣя Михайловича писана по полотну въ черныхъ рамахъ; длина два аршина безъ вершка, шириною аршинъ 11 вершковъ. Персона кіевскаго митрополита Петра Мошлы; длиною три аршина безъ чети, шириною полтора аршина съ вершкомъ».

Въ той же Оружейной Палатѣ имѣется опись имуществу князя Василія и сына его Алексѣя Голицыныхъ, принятому туда въ 7198 (1689—1690) г.,[29] гдѣ перечисляются, между прочимъ: «Персоны и листы князя Владиміра Кіевскаго, царя Ивана Васильевича, царя Өедора Ивановича, царя Михаила Өедоровича, царя Алексѣя Михайловича — на полотнѣ, въ черныхъ рамахъ. Четыре персоны царя Өедора Алексѣевича, — одна въ рамахъ черныхъ, поясной; двѣ писаны на полотнахъ, — одна въ черныхъ рамахъ, другая въ золоченыхъ; четвертая писана на цкѣ. Персона святѣйшаго Никона патріарха. Персона Іоакима патріарха, писана на полотнѣ въ рамахъ золоченыхъ. Три персоны королевскихъ, писаны на полотнахъ въ черныхъ рамахъ. Персона польскаго короля на конѣ. Въ дву рамахъ персоны польскаго короля и королевы. 12 персонъ нѣмецкихъ въ круглыхъ золоченыхъ, рѣзныхъ рамахъ... Персона за стекломъ въ рамахъ золоченыхъ князь Василья Голицына... Личина человѣка, писана на полотнѣ... Персона его, князь Васильева, писана на полотнѣ».



Посмотримъ теперь, какія дошли до насъ произведенія парсуннаго письма, кромѣ упоминавшихся раньше. Начнемъ съ царскихъ портретовъ.

Въ Суздальскомъ Покровскомъ монастырѣ, надъ гробницею первой супруги великаго князя Василія III, Софіи, въ иночествѣ Соломоніи, находится ея портретъ, писаный на доскѣ.[30]

Въ музеѣ Розенбургскаго замка, въ Копенгагенѣ, имѣется портретъ племянницы царя Ивана Васильевича, злосчастной дочери Владиміра Андреевича Старицкаго, Маріи, супруги принца датскаго Магнуса, котораго Грозный величалъ Ливонскимъ королемъ. Она изображена[31] въ натуральную величину, почти по колѣна. Это довольно красивая женщина съ черными глазами и широкими бровями. Она стоитъ, обратясь нѣ-

сколько въ лѣвую (отъ зрителя) сторону; правая рука опущена къ столу, котораго виденъ только уголъ; лѣвая, съ платкомъ, прижата къ груди. Одѣта она въ парчевую шубку, отороченную мѣхомъ, и вся убрана жемчугами и брилліантами.

Портретъ этотъ былъ вывезенъ изъ Лифляндіи въ Данію русскимъ посланникомъ въ Даніи барономъ Корфомъ, въ половинѣ XVIII столѣтія, и подаренъ извѣстному собирателю историческихъ портретовъ Тенальду Клевенфельду, а по смерти этого послѣдняго, вмѣстѣ съ остальною коллекціею, попалъ въ упомянутый музей. Имя художника неизвѣстно. Копія съ него находится въ московской Оружейной Палатѣ.

Чрезвычайный интересъ для насъ представляетъ портретъ царя Θеодора Іоанновича, вмѣстѣ съ портретомъ Михаила Скопина-Шуйскаго, хранившійся въ Московскомъ Архангельскомъ соборѣ, а теперь перешедшій въ Императорскій Россійскій Историческій музей. Оба они иконописные и оба изданы, по рисункамъ Θ. И. Солнцева, въ «Древностяхъ Россійскаго Государства», съ подробнымъ описаніемъ,[32] причемъ, сравнивая это изданіе съ оригиналами въ томъ видѣ, какой они имѣютъ теперь, нельзя не замѣтить поразительную разницу не только въ самыхъ лицахъ, но даже въ аксессуарахъ, — до такой степени они были измѣнены реставраціею, когда ихъ копировалъ Солнцевъ, такъ что въ своемъ настоящемъ видѣ они издаются впервые только здѣсь.

Портретъ царя Θеодора писанъ на липовой доскѣ, $9^1/_2$ вершковъ длины и $7^1/_2$ вершковъ ширины. Въ срединѣ доски сдѣлана выемка. Изображеніе писано по левкасу яичными красками.

И. М. Снегиревъ, изслѣдовавшій его въ томъ видѣ, въ какомъ копировалъ его Θ. И. Солнцевъ, описываетъ его такъ: «Лицо у царя, еще средовѣчнаго, продолговатое, худощавое, изъ желта смуглое; носъ довольно длинный, горбоватый, по свидѣтельству Флетчера, ястребиный (navke nosed); чело высокое съ морщинами и взлызинами; брови тонкія, дугою; на головѣ волосы темнорусые, короткіе, курчеватые, глаза большіе, на выкатѣ, челночками, безъ слезняковъ, или лузговъ; ухо въ сравненіи съ головою — малое; усы и борода небольшіе. Лицо и волосы головные очерчены описью (оваломъ), какую обыкновенно дѣлали зографы иглою или графьею. Лицо вообще, особенно нижняя часть, значительно выдалось впередъ. Вокругъ головы отводъ, т. е. круговая черта, изъ санкира, служитъ вѣнцемъ, въ какихъ пишутся святые; теперь онъ закрытъ краскою. До 1812 г. на этомъ отводѣ наложенъ былъ серебряный съ позолотою вѣнецъ. Нарядъ царя состоитъ изъ станового кафтана, украшеннаго драгоцѣнными камнями, съ стоячимъ пристяжнымъ ожерельемъ. Сверхъ кафтана надѣта въ распахъ шуба съ оксамитною приволокой и горностаевымъ ожерельемъ или воротникомъ. Вверху, на поляхъ доски, написано угловатою вязью: «Благовѣрный Государь Царь и Великій Князь Θеодоръ Іоанновичъ всея Руси». «Пошибъ сего письма», замѣчаетъ онъ: «составляетъ середину между иконописью и живописью; съ одною онъ сближается по своему типу, описи и плавкѣ, съ другою — по локальнымъ тонамъ и планамъ лица, даже по выраженію характера: спокойствіе и святолѣпное смиреніе, растворенное умильностію неземного жителя, но горняго въ славѣ — вотъ, по нашему наблюденію, отличительныя



Карено: И. И. Потемкинъ.
(Мадридъ. Прадо).

Carreno: Portrait du boyard Potemkine.
(Madrid. Musée du Prado).

черты этого лица. Еслибъ не было современныхъ Өеодору портретовъ его и писателей, сохранившихъ намъ примѣты его, то можно бы почесть описываемое здѣсь изображеніе не портретомъ, но иконою, какими представляются типическія лица, нерѣдко однѣ на другія похожія».

Далѣе И. М. Снегиревъ посвящаетъ очень много времени и труда, чтобы оправдать художника, изобразившаго Өеодора не въ царской коронѣ, а въ «вѣнцѣ святыхъ», т. е. съ ореоломъ вокругъ головы; но для насъ всѣ эти разсужденія теряютъ свое значеніе, такъ какъ въ старомъ письмѣ этого ореола нѣтъ. Вообще разница съ только что приведеннымъ описаніемъ, какъ я уже сказалъ, является значительная. Глаза оказываются гораздо больше и взглядъ устремленъ къ верху; усы короткіе, не закрывающіе губъ, хотя и спущены внизъ, а не расчесанные вбока, какъ у Солнцева; губы очерчены рѣзче, а нижняя челюсть выступаетъ сильнѣе. Костюмъ хотя тотъ же самый, но рисунокъ вышивки совсѣмъ иной.

До насъ дошелъ еще современный ему гравированный его портретъ, работы хорошаго мастера — Франко, ученика Августа Караччи, очень сходный по типу съ разсматриваемымъ нами портретомъ. [33] Соотвѣтствуетъ этому типу и описаніе Флетчера, который говоритъ, что царь «былъ роста малаго, нѣсколько коротокъ и толстъ; лицемъ желтоватъ и склоненъ къ водяной болѣзни; носъ у него ястребиный; походка не твердая, по причинѣ слабости въ его членахъ, тяжелъ и недѣятеленъ; но обыкновенно улыбается».

Если здѣсь улыбка и отсутствуетъ, то нѣтъ ничего удивительнаго, что художникъ пропустилъ эту, хотя и характерную, черту, желая придать ему болѣе благообразія; но все же ясно, что это изображеніе имѣло цѣлью дать настоящій портретъ, такъ какъ иначе писались «иконныя подобія», что намъ подтверждаетъ и въ данномъ случаѣ дошедшій до насъ одинъ подлинникъ XVII вѣка, который ограничиваетъ все описаніе Өеодора такими словами: «подобіемъ русъ, брода не велика, аки Козмина, въ царской багряницѣ и шапкѣ».

Еще болѣе различается теперешнее состояніе отъ изданнаго Ө. И. Солнцевымъ — въ другомъ изъ упомянутыхъ портретовъ, въ портретѣ Михаила Васильевича Скопина-Шуйскаго.

Онъ написанъ также по левкасу яичными красками, на липовой доскѣ, вышиною 9 вершковъ, шириною 8 вершковъ. На верхнемъ полѣ доски—надпись вязью: «благовѣрный князь Михаилъ Васильевичъ Скопинъ». Въ серединѣ этой вязи помѣщено изображеніе Нерукотвореннаго Спаса.

И. М. Снегиревъ описываетъ этотъ портретъ такъ: «Лицо у князя Скопина, какъ и у царя Өеодора, въ три четверти, круглое, нѣсколько одутловатое. Онъ еще безъ уса и бороды; ибо кончилъ славную свою жизнь на 24 году отъ рожденія. Шею его обхватываетъ пристяжное ожерелье, соединенное съ кафтаномъ, сверхъ коего надѣта шуба въ распахъ съ горностаевымъ воротникомъ. По свидѣтельству современнаго Скопину шведскаго историка Видекинда онъ ‚имѣлъ прекрасную душу, умъ не по лѣтамъ зрѣлый, наружность и осанку пріятную‘ (staturae formaeque elegantis). Это отчасти выражается въ чертахъ лица его на

портретѣ, который долженъ быть ему современнымъ и, какъ полагать можно, поставленъ на память благодарными Скопину соотчичами надъ гробницею сего доблестнаго воеводы, побѣдителя шведовъ и поляковъ».

Сравнивая это описаніе и рисунокъ Солнцева съ нынѣшнимъ состояніемъ портрета, мы видимъ, что даже костюмъ здѣсь совсѣмъ иной: вмѣсто мѣхового воротника шубы виденъ высокій стоячій воротникъ, вышитый каменьями и низаный жемчугомъ. Въ лицѣ тоже множество измѣненій. Глаза гораздо крупнѣе; носъ очерченъ много мягче; лѣпка лица гораздо рельефнѣе; прическа проще. Также сильно разнится и находящееся вверху изображеніе Нерукотвореннаго Спаса.

Въ Историческомъ музеѣ находятся переданные туда изъ Вишневецкаго замка портреты Димитрія Самозванца и Марины Мнишковны. Оба они въ кругахъ, вписанныхъ въ квадратныя рамы.

Димитрій съ непокрытою головою одѣтъ въ латы; правою рукою опирается на столъ, на углу котораго лежитъ корона; лѣвою рукою подбоченился. Вглубинѣ слѣва (отъ зрителя) виденъ замокъ. Тутъ же сдѣлана надпись: «Demetrius Imperator Moschoviae, Ejus uxor Marianna Mniszchowna Georgii Palatini Sandomiriensis ex Tarfouna Progenita Filia». Справа видна часть герба съ орломъ.

Марина одѣта въ богатое, отдѣланное каменьями и жемчугомъ, платье, съ такимъ же высокимъ круглымъ воротникомъ; на шеѣ у нея драгоцѣнное жемчужное ожерелье, въ ушахъ жемчужныя серьги, а на головѣ корона, но еще не царская; послѣдняя же лежитъ на столѣ, на уголъ котораго оперлась лѣвою рукою Марина. На заднемъ фонѣ видна торжественная процессія. Слѣва отъ зрителя, вверху надпись: «Marianna Mniszchowna Georgii Palatini Sandomiriensis ex Tarfouna Progenita Filia, Vxor Demetrii Imperatoris Moschoviae». Справа видна тоже часть такого же герба.

Письмо обоихъ портретовъ, служащихъ въ pendant одинъ другому, несомнѣнно польское.

У графа Румянцева, по свидѣтельству Д. А. Ровинскаго, [34] былъ другой портретъ Димитрія, копія съ котораго находится въ Московскомъ Архивѣ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ. Здѣсь «Димитрій изображенъ съ непокрытою головою и длиннымъ носомъ; онъ въ малиновомъ кунтушѣ, отороченнымъ мѣхомъ; подъ кунтушемъ терликъ изъ узорчатой матеріи».

Въ Тверскомъ музеѣ есть портретъ Мареы Ивановны, супруги Филарета Никитича Романова, писанный на холстѣ, масляными красками, 10 вершковъ вышины и 7½ вершковъ ширины. По мнѣнію Г. Д. Филимонова, онъ писанъ съ натуры иностраннымъ художникомъ. Портретъ этотъ находился раньше въ Осташковѣ и пожертвованъ въ музей подъ именемъ Мареы Посадницы мѣстнымъ городскимъ головою. [35]

Въ Историческомъ музеѣ находятся еще два чрезвычайно интересныхъ конныхъ портрета, писанныхъ въ pendant другъ другу. Одинъ изъ нихъ Алексѣя Михайловича, другой, нужно думать, Михаила Өеодоровича. Оба они писаны на холстѣ по золоту и подклеены сзади тафтою. Покойный И. Е. Забѣлинъ говорилъ, что навѣрное они находились раньше въ царскихъ палатахъ.

Портретъ Михаила Өеодоровича 10 вершковъ вышины и 7 вершковъ ширины. Онъ ѣдетъ на конѣ вправо (отъ зрителя). На немъ на-



Царь Михаилъ Θеодоровичъ.
(Историческій Музей въ Москвѣ).

Le Tsar Michel Féodorowitch.
(Musée Historique à Moscou).

дѣты латы, сверхъ которыхъ кафтанъ со спускающимися назади рукавами; на головѣ шапка съ высокимъ верхомъ, мѣховой опушкой и вѣнцомъ надъ опушкою; въ правой рукѣ семиконечный крестъ, а лѣвою рукою онъ держитъ поводья. Вся фигура и голова въ $^3/_4$ къ зрителю, а взглядъ устремленъ прямо. Наверху сдѣлана надпись, но она такъ плохо сохранилась, что вполнѣ прочесть ее нельзя.

Портретъ Алексѣя Михайловича сохранился лучше. Размѣръ его 9 вершковъ въ длину и 7 въ ширину. Вокругъ сдѣлана красками каемка около вершка ширины, изображающая отдѣлку драгоцѣнными каменьями. Положеніе фигуры и самый костюмъ одинаковы съ первымъ портретомъ. Но надпись сохранилась сполна: «Блгочестивый великій гдрь црь и великій кнзь Алексій Міхайловичъ, всея великія и малыя и бѣлыя россіи самодержецъ».

Почеркъ надписи, по опредѣленію профессора В. Н. Щепкина, относится ко второй половинѣ XVII вѣка и сходенъ съ рукописями придворнаго письма того времени.

Есть еще другой портретъ царя Алексѣя Михайловича тоже на конѣ, находящійся въ Палатахъ бояръ Романовыхъ въ Москвѣ. Мѣра его $7^1/_2$ вершковъ вышины и 10 вершковъ ширины. Здѣсь царь изображенъ ѣдущимъ на бѣломъ конѣ влѣво (отъ зрителя). На немъ надѣтъ красный кафтанъ съ петлицами на груди, а сверху бѣлая шуба на распашку, тоже съ рукавами закинутыми назадъ. На головѣ высокая шапка съ мѣховымъ околышемъ. Въ правой поднятой рукѣ онъ держитъ пятиконечный крестъ. Какъ сказано въ описи Оружейной Палаты, [36] на оборотной сторонѣ портрета, въ серединѣ, черною краскою сдѣлана надпись: «Zaar Alexy Michaila, origenal portairt» (sic!). Кромѣ того, въ углу надпись: «Lucas Conrad Pfandzelt renoviert anno 1766».

По письму, и особенно по лошади, можно думать, что это работа какого нибудь неважнаго голландскаго мастера, а такъ какъ такого мастера мы имѣемъ въ лицѣ смѣнившаго Лопуцкаго Даніила Вухтерса, то очень можетъ быть, что этотъ портретъ и написанъ имъ, тѣмъ болѣе, что и возрастъ изображеннаго на портретѣ царя подходитъ къ 1667 г., когда Вухтерсъ служилъ въ Москвѣ.

Другой портретъ Алексѣя Михайловича, въ тѣхъ же палатахъ бояръ Романовыхъ, имѣетъ вышины $12^1/_2$ вершковъ, а ширины 1 арш. $5^1/_2$ вершковъ. [37] Изображеніе поясное, повернутое слегка вправо, въ полномъ царскомъ облаченіи. На поляхъ, съ правой стороны короны, протянута бѣлая лента, внизу которой находится изображеніе соименнаго ему святого съ подписью: «о опдс алекс. лел. бжіи». Полустертая подпись бѣлыми буквами слѣдующаго содержанія: «во хртѣ бѣ... і великі кнзь а (лексѣй Михайловичъ) [38] всея Великія и малыя и бѣлыя россіи самодерж. лѣта 7181 (царствовані) его въ 27 лѣто».

Въ Романовской Галереѣ Зимняго Дворца есть его портретъ, [39] тоже «въ царскомъ облаченіи, въ бармахъ, изъ подъ которыхъ видны латы; на шеѣ крестъ; въ рукѣ скипетръ оригинальной формы, безъ двуглаваго орла на концѣ; на головѣ шапка-корона, отороченная мѣхомъ. Лицо длинное; на лѣвой рукѣ, на третьемъ пальцѣ, перстень; борода короткая; вся верхняя часть подбородка, начиная съ нижней губы, выбрита; усы длин-

ные, заостренные на концахъ. Письмо неизвѣстнаго голландца. Надпись: «alexius michai lovich. mag. dux moscoae pernolo perivbeo sol; regit atq tvetvr».

Древній оригиналъ, съ котораго гравировалъ Штенглинъ, неизвѣстенъ; но копіи съ него встрѣчаются во многихъ экземплярахъ въ Императорскихъ дворцахъ и въ Оружейной Палатѣ.

Въ Московскомъ Архивѣ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ имѣется портретъ Алексѣя Михайловича, на холстѣ, напоминающій оригиналъ Штенглина, но представляющій очень темнаго брюнета съ выкатившимися глазами и звѣрскимъ взглядомъ.

Портретомъ Михаила Өеодоровича нужно признать портретъ въ описи Оружейной Палаты, обозначенный портретомъ царя Өедора Алексѣевича. Онъ писанъ масляными красками на холстѣ, вышиною 2 арш. 14 вершковъ, шириною 1 аршинъ $8^1/_2$ вершковъ. Изображенный здѣсь во весь ростъ царь, съ длинными прямыми усами и небольшою густою бородой, полонъ жизни и силы, тогда какъ по свидѣтельству современниковъ Өедора, «отъ самой юности онъ былъ слабъ и разстроенъ здоровьемъ» и получалъ нерѣдко наименованіе «чахлаго» или «чахотнаго». Онъ не похожъ на несомнѣнный портретъ Өедора Алексѣевича, а имѣетъ сходство съ Михаиломъ Өедоровичемъ.

Упомянутый сейчасъ портретъ Өеодора Алексѣевича писанъ яичными красками по левкасу, на доскѣ, и находится на лѣвомъ столпѣ въ Архангельскомъ соборѣ, противъ его гробницы. Здѣсь онъ изображенъ въ полномъ царскомъ облаченіи со скипетромъ и державою въ рукахъ; надъ головою его Нерукотворенный Спасъ; вокругъ головы сіяніе. Юное лицо его вполнѣ соотвѣтствуетъ приведенному выше извѣстію о его слабомъ здоровьѣ. Повидимому, лицо и аксессуары писаны разными художниками, какъ это и было въ обычаѣ въ то время. Не то ли это изображеніе, которое было заказано Симону Ушакову?

Имѣть у себя въ домѣ царскіе портреты въ XVII вѣкѣ было привилегіею извѣстныхъ вельможъ. Рейтенфельсъ говоритъ, что «въ знакъ особенной милости царя, нѣкоторымъ особамъ дозволялось имѣть у себя въ домѣ портретъ государевъ».

По примѣру царей, стали дѣлать свои портреты и вельможи, особенно послы, болѣе другихъ воспринимавшіе европейскіе обычаи и имѣвшіе случаи заказывать иностраннымъ мастерамъ.

Изъ такихъ портретовъ дошелъ до насъ портретъ Аөанасія Власова Безобразова, хранящійся въ Оружейной Палатѣ.

Въ Московскомъ Архивѣ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ имѣется очень хорошей работы поясной портретъ думнаго дьяка и посла въ Даніи и Англіи Григорія Ивановича Микулина, писаный яичными красками на деревѣ, по левкасу; доска эта вставлена въ другую доску, и на этой новой доскѣ приписана часть малиноваго кафтана. На рамѣ надпись: «Gregorius Evanovich Mecolin Imp. Russia legatus 1600». Портретъ этотъ былъ купленъ въ Лондонѣ. [40] Снимокъ съ него помѣщенъ въ изданіи Архива: «Portraits et tableaux appartenant aux archives, M. 1898».

Въ Берлинѣ находится портретъ Өедора Өедоровича Порошина, [41] который былъ посланъ, въ 1654 г., гонцомъ отъ царя Алексѣя Михайловича къ курфюрсту Фридриху Вильгельму. Во время пребыванія По-



Василій Өедоровичъ Лыткинъ.
(Историческій Музей въ Москвѣ).

Portrait de W. T. Lÿtkine.
(Musée Historique à Moscou).

рошина въ Берлинѣ, съ него былъ написанъ этотъ очень хорошей работы портретъ, на которомъ онъ изображенъ по поясъ, въ круглой шапочкѣ, украшенной двумя жемчужными нитями и отороченной мѣхомъ, въ розовомъ кафтанѣ и въ бѣлой поддевкѣ. Вышина 84 сантиметра, ширина 63¼ ст.

Въ Флоренціи, въ переходѣ между галереями Uffizi и Palazzo Pitti, подъ № 63, помѣщается поколѣнный портретъ посла въ Италіи И. И. Чемоданова, писанный на холстѣ, въ натуру: Чемодановъ изображенъ въ высокой парчевой шапкѣ, осыпанный жемчугомъ и отороченной мѣхомъ, въ шелковомъ узорчатомъ халатѣ и малиновомъ терликѣ.

Въ Мадридской галереѣ (зала Изабелы № 517) находится портретъ Петра Ивановича Потемкина,[42] работы испанскаго живописца Каррено. Въ каталогѣ онъ обозначенъ такъ: «Retrato de coerpo enterno der prelado de Ulech, Pedro Iwanowiz Potemkin, enviado por el Czar de Moscovia cerca de S. M. C. Carlos II, por los annos de 1682. Alto 7 pies 3 pul. 8 ln. Anche 4 p. 3 p. 8 l.» Въ Лондонѣ съ этого же посла написалъ поколѣнный портретъ Инглеръ и тамъ же онъ былъ гравированъ Войтомъ, въ 1680 г.[43] Въ Оружейной Палатѣ есть его же портретъ, писанный на холстѣ масляными красками, вышиною 1 ар. 14 вершковъ, шириною 1 арш. 8 вершковъ. На оборотѣ его подпись чернилами: «Петръ Ивановичъ Потемкинъ, бывшій посланникъ въ Лондонѣ. 1682 г. Изъ Мраморнаго дворца». Снегиревъ считаетъ его копіею съ только что упомянутаго портрета Инглера, Ровинскій же считаетъ его оригинальнымъ портретомъ, а копіей его — портретъ, находящійся въ Гатчинѣ.

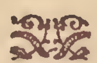
Въ Московскомъ Архивѣ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ имѣется еще очень интересный портретъ посла Ивана Грамотина, воспроизведенный въ вышеупомянутомъ изданіи.

Въ Историческомъ музеѣ имѣется портретъ масляными красками на полотнѣ, въ ростъ, стольника В. Ѳ. Лыткина, служившаго въ митрополичьемъ судномъ приказѣ въ Казани. Онъ стоитъ, опираясь правою рукою на шпагу. На немъ надѣтъ русскій костюмъ, хотя борода уже сбрита. Справа, отъ зрителя, подъ окномъ виденъ столъ, покрытый узорчатымъ столешникомъ, на которомъ лежитъ шапка. Надъ столомъ въ рамкѣ помѣщена надпись: «Persona stolnica Vasilia Tedorovica Liutkina. Let vozrasta eho pisana ЗÕS (7206, т. е. 1698) v mesece noemvrie».

Наконецъ, тамъ же имѣется почти поколѣнный портретъ Артамона Сергѣевича Матвѣева, писанный на деревѣ масляными красками. Онъ одѣтъ въ латы, голова непокрыта. Слѣва внизу подпись: «J. Vollesens. La hage Anno 17.0». Третья цифра года слупилась.

Собственно, для полноты обозрѣнія портретнаго дѣла, слѣдовало бы еще разсмотрѣть рисунки рукописей, вышивки, и особенно гравюры, но пока о нихъ я не говорю, такъ какъ это не входитъ въ задачу настоящей статьи.

А. Новицкій.





ПРИМѢЧАНІЯ.

1. Le P. Pierling S. J. La Russie et le Saint-Siège. T. I. Paris. 1896, pag. 159.

2. «Историческій Вѣстникъ» 1887 г., декабрь, стр. 686.

3. Pierling. Pag. 159—160.

4. Ровинскій, Д. А. Подробный словарь русскихъ гравированныхъ портретовъ. Спб. 1886—1889. Т. II, стр. 1008.

5. Онъ изданъ при второмъ томѣ книги: «La Cosmographie universelle d'André Thevet cosmographe du Roy». Paris. Folio. 1575, pag. 853.

Объ этомъ портретѣ Thevet говоритъ такъ: «Ce prince Jean estoit fort vaillant et debonnaire, et si simple en habits, qu'il ne differoit aucunement de ceux de Princes et Seigneurs de sa Cour: le pourtraict duquel ie vous ay bien voulu icy apres representer, suyvant le creon qui m'en fut donne par un Grec en la ville de Pruse, païs de Galatie, situee entre les rivieres Hippie et Gagarie, avec d'autres, desquels i'espere une autre fois vous faire pact, pour contenter le Lecteur amateur de toutes choses rares». См. Собко Н. Древнія изображенія русскихъ царей. 1. Спб. 1881. Стр. 67.

6. Ровинскій. Подр. слов. грав. портр. Т. I, стр. 475 и 482—483.

7. Забѣлинъ, И. Важнѣйшій хронографъ особаго состава. Архивъ историко-юридическихъ свѣдѣній, изд. Н. Калачевымъ. М. 1850. Кн. I, отд. VI, стр. 39—40.

8. Некрасовъ, И. О портретныхъ изображеніяхъ русскихъ угодниковъ и ихъ житіяхъ. «Сборникъ на 1866 г.». М. 1866.

9. Снегиревъ, И. М. Архангельскій соборъ въ Московскомъ Кремлѣ. «Русскія достопамятности». Т. II. М. 1883. Стр. 36.

10. Сказаніе современниковъ о Димитріѣ Самозванцѣ. Спб. 1834. Ч. V, стр. 70.

11. Путешествіе Антіохійскаго патріарха Макарія въ Россію въ половинѣ XVII вѣка, описанное его сыномъ, архидіакономъ Павломъ Алепскимъ. Пер. Г. Муркоса. Вып. III. М. 1898 г. Стр. 106.

12. Петровъ, П. Обзоръ движенія искусства въ Россіи съ XVII вѣка по настоящее время. Приложеніе къ «Сборнику матеріаловъ для исторіи Императорской Академіи Художествъ». Спб. 1864. Стр. IV. — Ровинскій, Д. А. Обозрѣніе иконописанія въ Россіи до конца XVII вѣка. Спб. 1903, стр. 131. — Грековъ, Вл. Детерсонъ Иванъ. «Русскій біографическій словарь, изд. Императорскаго Русскаго Историческаго Общества». Спб. 1905, стр. 340.

13. Забѣлинъ, Ив. Домашній бытъ русскихъ царей. Ч. I. М. 1895, стр. 215.

14. Ровинскій, Д. А. Обозрѣніе иконописанія, стр. 51, 146 и 170. — Забѣлинъ, Ив. Домашній бытъ русскихъ царей, стр. 214 и 217. — Ровинскій. Подр. слов. русск. грав. портр., т. IV. стр. 323 и 326. — Новицкій, А. П. Исторія русскаго искусства. М. 1903, т. I, стр. 330.

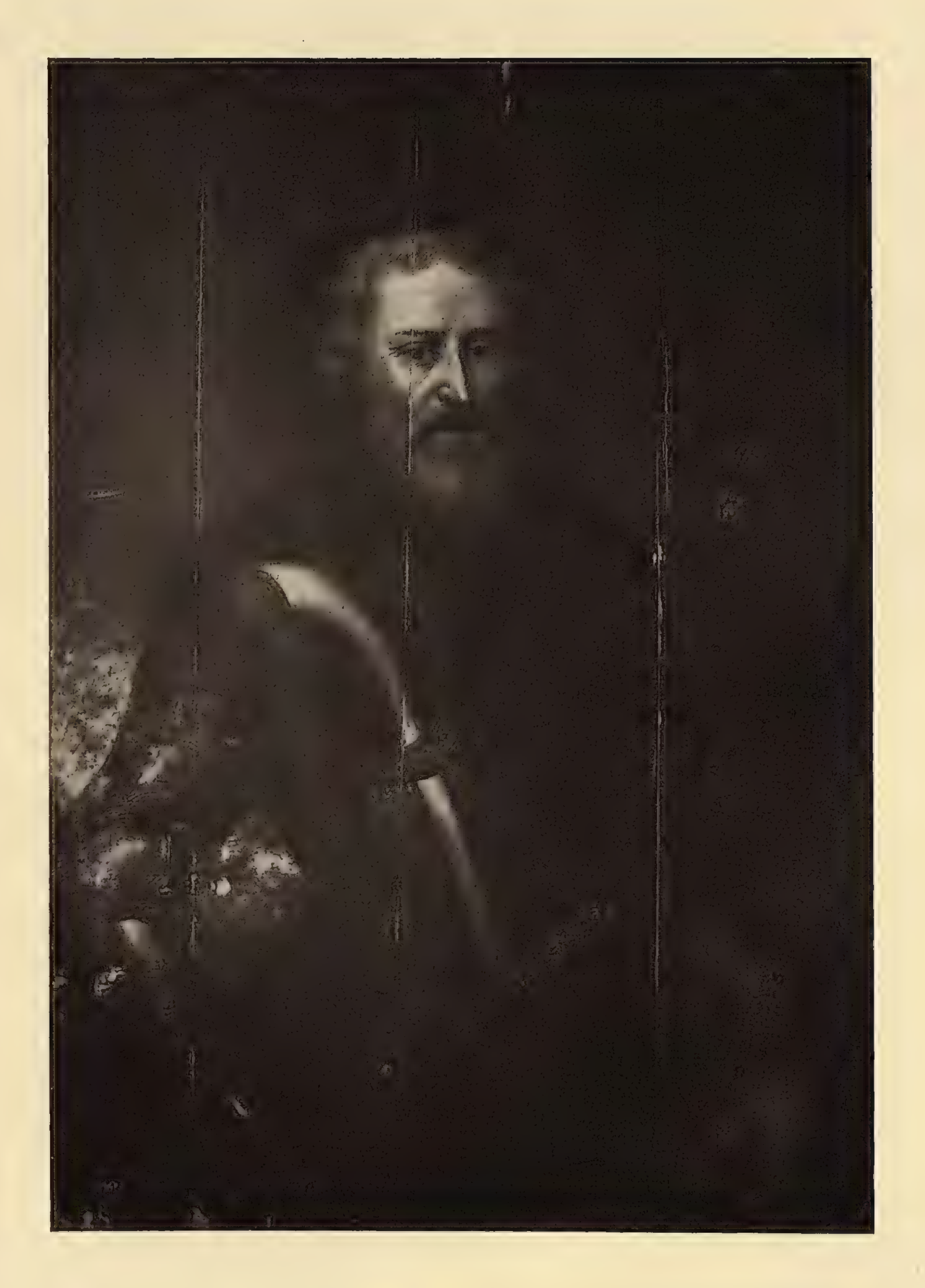
15. Древности Россійскаго Государства. Отд. I, № 94.

16. Викторовъ, А. Описаніе записныхъ книгъ и бумагъ старинныхъ Дворцовыхъ приказовъ 1673 — 1725. Вып. II. М. 1883, стр. 429.

17. Забѣлинъ, Ив. Домашній бытъ русскихъ царей, стр. 217.

18. Ровинскій. Обозрѣніе иконописанія, стр. 51.

19. Забѣлинъ, И. Е. Перечень иконописныхъ и живописныхъ работъ московскихъ дворцовыхъ и городовыхъ мастеровъ XVII столѣтія. «Русскій Художественный Архивъ». 1894 г., стр. 109, 111, 115, 116, 125 и 127. — Петровъ П. Обзоръ движенія искусства въ Россіи, стр. VII. — Забѣлинъ, Ив. Домашній



Портретъ Артамона Сергѣевича Матвѣева.
(Историческій Музей въ Москвѣ).

Portrait du boyard Matwéeff.
(Musée Historique à Moscou).

бытъ русскихъ царей, стр. 218. — Викторовъ, А. Описаніе записныхъ книгъ и бумагъ, стр. 447. — Русскій біографическій словарь. — Филимоновъ, Г. Симонъ Ушаковъ и современная ему эпоха русской иконописи. «Сборникъ на 1873 г.», стр. 49.

20. Забѣлинъ, Ив. Домашній бытъ русскихъ царей, стр. 214.

21. Ровинскій. Подр. слов. русск. грав. портр. Т. IV. стр. 325. — Петровъ, П. Обзоръ движенія искусства въ Россіи, стр. VII. — Его же. Русскіе живописцы-пенсіонеры Петра Великаго. «Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ» 1883 г., стр. 71.

22. Ровинскій. Подр. слов. русск. грав. портр. Т. IV, стр. 284; 325 и 652 и т. III, стр. 1536.

23. Петровъ, П. Русскіе живописцы-пенсіонеры, стр. 71 — 72.

24. Забѣлинъ, И. Е. Перечень иконописныхъ и живописныхъ работъ,..... стр. 109, 115 и 127.

25. Забѣлинъ, Ив. Домашній бытъ русскихъ царей, стр. 171 и 187 — 188. — Матеріалы для исторіи, археологіи и статистики г. Москвы. Ч. I. М. 1884, стр. 1268.

26. Забѣлинъ, Ив. Домашній бытъ русскихъ царей, стр. 217 — 219.

27. Противъ такого заключенія, что именно эта картина находится въ теремной церкви, говоритъ не только дата такъ какъ она написана въ 1656 г.; но — особенно — то, что на ней изображены только Алексѣй Михайловичъ, Марья Ильинична и патріархъ Никонъ, царевича же Алексѣя Алексѣевича нѣтъ, онъ находится на другой подобной картинѣ, въ Новомъ Іерусалимѣ, но и тамъ не подходятъ даже, такъ какъ то изображеніе написано въ 1658 г.

28. Викторовъ, А. Описаніе записныхъ книгъ и бумагъ... стр. 386.

29. Тамъ же, стр. 393 — 394.

30. Ровинскій. Подр. слов. русск. грав. портр., т. IV, стр. 193.

31. Тамъ же, стр. 193 — 194. — Филимоновъ, Г. Портретъ Ливонской королевы Маріи Владиміровны. «Вѣстникъ Общества Древне-Русскаго Искусства» 1874 — 1876 г. М. 1876. Смѣсь. Стр. 46 — 47.

32. Древности Росс. Государства. Отд. IV, стр. 17 — 31.

33. Ровинскій. Подр. слов. русск. грав. портр., ст. 2200.

34. Тамъ же, т. I.

35. Тамъ же, т. IV, стр. 198.

36. Опись Московской Оружейной Палаты. Ч. II, кн. III. М. 1884. Стр. 229.

37. Тамъ же, стр. 228 — 229.

38. Слова въ скобкахъ вставлены мною.

39. Ровинскій. Подр. слов. русск. грав. портр. т. I, ст. 263 — 264.

40. Тамъ же, т. IV, стр. 196.

41. Тамъ же, стр. 199.

42. Тамъ же, стр. 1823.

43. Др. Росс. Гос. Отд. IV, стр. 48.





РУССКОЕ СЕРЕБРЯНОЕ ДѢЛО XVII ВѢКА И ЕГО ОРНАМЕНТАЦІЯ.

(E. Korsch: L'argenterie russe au XVII-e siècle).

Обзоръ серебрянаго дѣла въ Москвѣ, заключенный въ рамки XVII столѣтія, является задачею довольно затруднительною, несмотря на сравнительное обиліе памятниковъ. Не представляя собою ни законченнаго цѣлаго, ни ясной, опредѣленной ступени развитія даннаго рода искусства, семнадцатый вѣкъ первою своею половиною примыкаетъ къ XVI-му; вторая же половина — переходнаго характера — отличается разнообразіемъ посторонних вѣяній. Смута кладетъ тяжелый отпечатокъ на первую половину вѣка, временно прекративъ нормальную государственную и общественную жизнь. Начало ея возобновленія ознаменовывается вступленіемъ на престолъ новой династіи, съ этого времени начинаетъ вновь оживляться и серебряное дѣло. Ясно, что въ своемъ художественномъ содержаніи оно должно было пока жить тѣмъ, что перешло къ нему черезъ смуту отъ XVI столѣтія.

Несомнѣненъ большой интересъ выясненія степени утраты, понесенной серебрянымъ и золотымъ дѣломъ въ Смутное время, и степени значенія предшествующаго столѣтія для семнадцатаго; но все это возможно при сравнительномъ изученіи памятниковъ; между тѣмъ, малочисленность, разбросанность памятниковъ XVI в., отсутствіе изслѣдованій по этому предмету вызвали бы въ такомъ случаѣ самостоятельный и обширный трудъ въ области серебрянаго дѣла XV — XVI вв., совершенно не укладывающійся въ рамки краткой статьи. XVI вѣкъ былъ періодомъ расцвѣтанія русскаго искусства, а вторая половина вѣка — въ школѣ Грознаго — его наиболѣе яркаго выраженія. Серебряное дѣло и золотое не составляли, видимо, исключенія, если не по богатству формъ, то по художественному пониманію, по своеобразной обработкѣ доступнаго имъ матеріала. Особенно въ этомъ отношеніи — художественнаго вкуса и пониманія — XVI вѣкъ стоялъ гораздо выше послѣдующаго.

Составляя, говоря вообще, одну изъ отраслей прикладного искусства или художественной промышленности, серебряное дѣло въ Москвѣ, повидимому, съ давнихъ поръ заняло положеніе особо-опекаемаго и покровительствуемаго. Если наши документальныя свѣдѣнія о предшествующихъ вѣкахъ ничтожны, то уцѣлѣвшіе немногіе памятники и отрывочныя упоминанія о выпискѣ иноземныхъ мастеровъ, даютъ до извѣстной степени возможность предполагать объ этомъ. XVII вѣкъ, несравненно болѣе богатый документальными свѣдѣніями и фактическимъ матеріаломъ, даетъ въ этомъ отношеніи болѣе опредѣленную картину, хотя и неравномѣрную хронологически. Предоставляя о многомъ догадываться или искать объясненія иными путями, эти свѣдѣнія даютъ ясныя указанія на исключительныя заботы и интересъ московскихъ государей къ золотому и серебряному дѣлу. Рѣдкое посольство въ западныя государства, помимо своего прямого назначенія, обходилось безъ частной инструкціи о подговорѣ иноземныхъ мастеровъ на службу къ государю, въ томъ числѣ, а иногда и въ особенности, мастеровъ серебрянаго и золотого дѣла; выписка ихъ поручалась и спеціальнымъ заграничнымъ агентамъ; тратились на это крупныя суммы; вмѣнялось въ обязанность иноземнымъ мастерамъ обучать русскихъ своему мастерству; наиболѣе способныхъ мастеровъ отдавали въ ученье серебряному дѣлу; лучшіе русскіе мастера группировались въ Серебряной Палатѣ, лучшіе «знаменщики» рисовали для нихъ узоры; хорошія работы поощрялись щедрымъ государевымъ жалованьемъ.

При такихъ затратахъ матеріальныхъ средствъ, способностей и труда, мы въ правѣ ожидать, что прикладное искусство XVII вѣка въ серебряномъ дѣлѣ выразится особенно ярко и что, съ другой стороны, всѣ постороннія вліянія скажутся прежде всего и наиболѣе опредѣленно именно въ немъ.

Формы сосудовъ, наименованія и назначенія ихъ съ исчерпывающею полнотою изслѣдованы въ извѣстномъ сочиненіи Забѣлина «О металлическомъ производствѣ въ Россіи» и притомъ по документамъ главнымъ образомъ XVII вѣка; обильныя выдержки изъ нихъ подтверждаютъ и иллюстрируютъ наблюденія автора. Каждаго интересующагося даннымъ вопросомъ и незнакомаго съ указаннымъ сочиненіемъ, во избѣжаніе блѣднаго пересказа, отсылаемъ непосредственно къ нему, и остановимся на двухъ вопросахъ: объ иноземномъ вліяніи, обобщенномъ въ названномъ сочиненіи, и объ орнаментаціи серебряныхъ издѣлій, почти совсѣмъ имъ незатронутомъ.

Вопросъ объ иноземныхъ мастерахъ въ XVII вѣкѣ и ихъ вліяніи въ общепринятой формулѣ стоитъ приблизительно такъ: московское правительство усиленно и въ большомъ количествѣ выписывало иноземныхъ мастеровъ, вообще и серебряныхъ дѣлъ въ частности, отдавало имъ на выучку русскихъ, но результаты были ничтожны, какъ по неспособности къ воспріятію со стороны учениковъ, такъ и вслѣдствіе скрыванія своего искусства иноземцами.

Эти наблюденія, близкія къ истинѣ, страдаютъ тѣмъ не менѣе чрезмѣрнымъ обобщеніемъ и не совсѣмъ приложимы, по нашему мнѣнію, на всемъ протяженіи XVII вѣка къ серебряному дѣлу, а вмѣстѣ

съ тѣмъ долженъ нѣсколько измѣниться взглядъ на непосредственное обученіе иноземцами русскихъ мастеровъ.

Если мы видимъ московское правительство постоянно озабоченнымъ выпискою иноземныхъ мастеровъ серебрянаго и золотого дѣла, если мы видимъ желаніе передать ихъ искусство русскимъ мастерамъ, не жалѣя средствъ, то мы усматриваемъ въ этомъ признакъ не только простого интереса къ данному дѣлу, но и признакъ нужды въ немъ, которая временами дѣлалась настоятельною; тогда не жалѣли средствъ на ея удовлетвореніе и, тѣмъ не менѣе, нужда въ хорошихъ мастерахъ, кажется, никогда не удовлетворялась въ полной мѣрѣ; по крайней мѣрѣ до царствованія Алексѣя Михайловича включительно спросъ въ этомъ отношеніи значительно превышалъ предложеніе.

Это явленіе могло быть слѣдствіемъ трехъ причинъ: или мастеровъ серебрянаго дѣла было дѣйствительно очень мало, или качество бывшихъ оказывалось неудовлетворительнымъ, или же наконецъ потребность и вкусъ слишкомъ развиты и наличныхъ мастеровъ не хватало для ихъ удовлетворенія. Послѣднее отпадаетъ само собою въ силу культурныхъ условій современнаго общества, не требуя особыхъ доказательствъ. Предположеніе, что иноземныхъ мастеровъ серебрянаго дѣла въ первую половину XVII вѣка было мало и что качество ихъ было неудовлетворительно, кажется намъ очень близкимъ къ истинѣ. Съ большою долею увѣренности можно сказать, что Смутное время разогнало большинство изъ тѣхъ иноземныхъ мастеровъ при Золотой и Серебряной Палатѣ, которые тамъ были, а тѣмъ болѣе хорошихъ, и они бѣжали на родину, какъ бѣжали за полвѣка передъ этимъ при смутѣ въ малолѣтство Грознаго. Не надо забывать, что хорошіе мастера серебрянаго дѣла, которыми были въ это время главнымъ образомъ нѣмцы, находили отличный заработокъ на родинѣ; только съ трудомъ и особо выгодными условіями сманивали ихъ въ дикую Московію.

Между тѣмъ ликвидація Смутнаго времени, занявшая почти все царствованіе Михаила Ѳедоровича, тяжелое политическое и финансовое положеніе, несомнѣнно должны были отвлекать вниманіе и матеріальныя средства отъ Серебряной Палаты въ сторону многообразныхъ и настоятельныхъ нуждъ первой необходимости.

Вступленіе на престолъ новой династіи выдвинуло важный неотложный вопросъ о новыхъ царскихъ регаліяхъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и вопросъ о неизбѣжной выпискѣ для этой цѣли иноземныхъ мастеровъ.

Имена выписанныхъ мастеровъ сохранились въ документахъ архива Оружейной Палаты и приведены въ указанной книгѣ Забѣлина; ихъ 31; судя по этимъ, нѣсколько исковерканнымъ въ русской передачѣ, именамъ, призванные мастера были главнымъ образомъ нѣмцы. Кромѣ нихъ, встрѣчаются нѣсколько именъ другихъ иноземныхъ мастеровъ, можетъ быть пріѣхавшихъ отдѣльно и не вошедшихъ въ эту партію «Якова Гаста съ товарищи».

Цѣлый рядъ драгоцѣнныхъ памятниковъ работы выписанныхъ мастеровъ хранится въ Оружейной Палатѣ, и среди нихъ первенствующее мѣсто занимаютъ предметы такъ называемаго Большого наряда, достаточно извѣстные и воспроизведенные въ Древностяхъ Россійскаго



1. Серебряное кадило.
(Патріаршая ризница въ Москвѣ).

Encensoir en argent ciselé. (Débuts du XVII-e s.).
(Trésor des patriarches à Moscou).

Государства. Судя по художественному выполненію заданной имъ задачи, выписанные иноземцы, если не всѣ, то игравшіе главную роль, принадлежали къ лучшимъ мастерамъ. Достаточно взглянуть на ихъ произведенія, чтобы убѣдиться что приглашенные мастера были по спеціальности ювелиры, «золотыхъ дѣлъ мастера» и «алмазники», какъ назывались они за отсутствіемъ болѣе точнаго термина.

Всѣ вещи ихъ работы, дошедшія до насъ, кромѣ одной, — золотыя, и всѣ указываютъ на ювелирную спеціальность. Въ этомъ отношеніи интересны три предмета обиходнаго характера, сдѣланныя этими же иноземными мастерами. Первый — кубокъ царя Михаила Ѳеодоровича; онъ рѣзко отличается отъ всѣхъ современныхъ серебряныхъ кубковъ своею формою, простого и архаичнаго характера; украшенія на немъ накладныя, эмалевыя, того же рисунка и техники, что и на вещахъ Большого наряда.

Второй памятникъ, такъ называемая братина, подаренная патріархомъ Никономъ царю Алексѣю Михайловичу, но сдѣланная еще въ 1626 году; одною своею формою, приближающейся къ чашѣ, эта братина существенно отлична отъ подобныхъ памятниковъ серебрянаго дѣла; она — ложчатая, и по ложкамъ рѣзанъ вглубь орнаментъ, заполненный эмалью, главнымъ образомъ прозрачною; замѣчательно, что мотивы этого орнамента взяты цѣликомъ изъ ювелирнаго дѣла конца XVI или начала XVII вѣка. Третій памятникъ — маленькая братинка съ крышкою — «Братина Государыни Царицы и великой княгини Евъдокѣи Лукьяновны»; форма ея обычная, но облагороженная и болѣе изящная; орнаментъ той же техники и того же характера, что и на предыдущей. Такимъ образомъ и въ вещахъ неювелирнаго характера призванные мастера не выходили изъ предѣловъ своей спеціальности.

Несомнѣнно, что и московское правительство выписывало указанныхъ мастеровъ, именно какъ хорошихъ спеціалистовъ ювелировъ. Безъ серебряниковъ оно могло обойтись, особенно въ такое тяжелое время, какъ начало царствованія Михаила Ѳеодоровича, тѣмъ болѣе, что, хотя и въ небольшихъ сравнительно количествахъ, но оно получало западное серебро «въ дарѣхъ», и въ крайнемъ случаѣ могло его выписать; царскія же регаліи необходимо было дѣлать на мѣстѣ, работа должна была быть хорошей и продолжаться довольно долго. Вотъ почему видимъ въ выписанныхъ иноземцахъ спеціалистовъ ювелировъ. Кромѣ того, въ царской казнѣ былъ извѣстный запасъ драгоцѣнныхъ камней и издѣлій изъ нихъ; по мѣрѣ надобности старыя вещи разламывались и изъ ихъ камней дѣлались новыя; при надѣваніи царскаго наряда часто случалось, что расшатывался или отпадалъ какой нибудь камень или украшеніе. Вѣроятно, поэтому, помимо выписанной для спеціальной цѣли партіи, мы встрѣчаемъ еще нѣсколько именъ иноземцевъ, очень немногихъ, тоже золотыхъ дѣлъ мастеровъ и алмазниковъ, которые нужны были для этой постоянной работы.

Такимъ образомъ разсмотрѣніе дѣятельности пріѣзжихъ иноземцевъ приводитъ насъ къ заключенію, что они работали въ предѣлахъ своей спеціальности, были выписаны для опредѣленной работы и существеннаго новаго въ русское серебряное дѣло внести не могли. Отсюда слѣ-

дуетъ выводъ, что въ первую половину XVII в. русское серебряное дѣло должно было двигаться самостоятельно и своими силами. При отсутствіи точныхъ свѣдѣній трудно судить о численности этихъ силъ даже при московскомъ дворѣ. Общія соображенія заставляютъ предполагать, что и онѣ были невелики въ отношеніи количества хорошихъ мастеровъ, и дошедшіе до насъ списки подтверждаютъ до извѣстной степени это предположеніе: имена мастеровъ, дѣятельность которыхъ относится къ первой половинѣ вѣка, очень немногочисленны, что нельзя всецѣло относить на счетъ меньшаго количества свѣдѣній за этотъ періодъ. Мы знаемъ, что по качеству своей работы серебряники раздѣлялись на три «статьи», но каковы были условія этой градаціи — въ точности неизвѣстно. Умѣнье хорошо чеканить было несомнѣннымъ условіемъ для мастера высшей «статьи», и можно думать, что такихъ мастеровъ относительно было немного, такъ какъ чеканка, а тѣмъ болѣе хорошая, давалась далеко не всѣмъ мастерамъ серебряникамъ, и въ болѣе позднее время часто встрѣчаемъ характеристику «чекани не умѣлъ», «учился рѣзи». Косвеннымъ подтвержденіемъ сказаннаго служитъ многочисленность памятниковъ съ гладкою простою рѣзьбою, и притомъ принадлежащихъ государевой и патріаршей казнѣ или виднымъ представителямъ московской знати, а также существованіе обронной работы, въ качествѣ самостоятельнаго техническаго пріема. Несомнѣнно, что и чеканщики различались между собою; такъ, мы встрѣчаемъ отмѣтки



2. Братина дьяка Данилова. (Историческій музей въ Москвѣ).

Coupe en argent ciselé. (Debuts du XVII-e s). (Musée Historique à Moscou).



3. Братина княгини Сулошевой.
(Музей П. И. Щукина въ Москвѣ).

Coupe en argent ciselé. (Débuts du XVII-e siècle).
(Musée P. I. Stchoukine à Moscou).

«чеканилъ оклады», иногда съ указаніемъ мѣста куда, а иногда и безъ указанія; эти отмѣтки нерѣдки и представляются намъ не случайными отмѣтками именно этой работы, а указаніемъ на извѣстную степень мастерства. Дѣло въ томъ, что работа чеканнаго оклада, особенно если онъ закрывалъ только поля иконы, была одной изъ самыхъ легкихъ работъ для мастера: ему не надо было подготовлять формы: онъ вырѣзалъ изъ листа серебра нужнаго размѣра пластины, представлявшія ровную поверхность, на которой легче всего было «знаменить» рисунокъ и чеканить; самъ рисунокъ на окладахъ обыкновенно бывалъ менѣе сложенъ, чѣмъ, напримѣръ, на сосудахъ. Можетъ быть, раздѣленіе на степени въ значительной мѣрѣ обусловливалось именно этимъ различіемъ, т. е. къ первой принадлежали мастера, умѣвшіе работать всякіе чеканные сосуды и другія болѣе сложныя вещи, ко второй — мастера, умѣвшіе тоже чеканить, но только ровныя поверхности, т. е. главнымъ образомъ оклады иконъ, Евангелій и т. п., и, наконецъ, къ третьей — мастера, знавшіе только рѣзьбу и обронную работу. Во всякомъ случаѣ, лучшія работы производились мастерами-чеканщиками, лучшіе и наиболѣе свѣжіе рисунки встрѣчаются въ ихъ издѣліяхъ и все новое раньше всего появляется у нихъ; мы остановимся поэтому на нѣсколькихъ памятникахъ именно чеканнаго дѣла, какъ наиболѣе выразительныхъ.



Однимъ изъ главныхъ орнаментальныхъ мотивовъ, оставленныхъ XVI вѣкомъ въ наслѣдство XVII-му, былъ болѣе или менѣе переработанный простой растительный мотивъ Возрожденія: легкій, граціозный основной штамбъ, по сторонамъ котораго симметрично группируются небольшіе, легкіе отростки, причемъ акантовый мотивъ перемѣшивается съ трехлепестными листиками, часто съ преобладаніемъ послѣднихъ; въ пространствахъ не слишкомъ продолговатыхъ и небольшихъ, этотъ мотивъ превращается въ небольшой изящный пучекъ травъ, обыкновенно перехваченный къ нижнему концу.

Мы здѣсь воспроизводимъ (рис. 1) кадило, которое по своему характеру стоитъ на переходѣ отъ одного вѣка къ другому, очень близко примыкая къ XVI-му. Въ качествѣ орнаментальнаго мотива мы видимъ стройный штамбъ, заканчивающійся трехлепестнымъ листикомъ, вокругъ штамба группируются акантовые отростки въ русской переработкѣ; чтобы сохранить всю стройность, пропорціональность и отчетли-

вость мелкихъ частей, необходима была извѣстная длина пространства, заключающаго данный мотивъ, поэтому мастеръ чеканными ободками раздѣляетъ поверхность кровли и чаши кадила на рядъ сильно наклоненныхъ «полей», увеличивая этимъ ихъ длину до необходимыхъ ему размѣровъ. Соразмѣрно съ суженіемъ полей, вызваннымъ формою, и помѣщенная въ нихъ травка видоизмѣняется: въ первомъ случаѣ — широкая внизу она суживается кверху, во второмъ случаѣ — она распушается вверху. Въ томъ и другомъ случаѣ принципъ естественности построенія сохраняется.

«Братина думнова дьяка Михаила Данилова» (рис. 2) отлично разрѣшаетъ задачу покрытія травнымъ узоромъ значительной поверхности: исходя отъ небольшой розетки или акантоваго бутона, травныя вѣтки направляются въ стороны, причемъ длинныя изящнымъ изгибомъ свисаютъ внизъ, болѣе короткія завиваются кверху, встрѣчаясь по касательной съ сосѣдними; своими собственными извивами травные разводы заключаютъ себя въ небольшія изящныя рамки. Общая соразмѣрность, геометричность извивовъ и извѣстное соотвѣтствіе съ формою указываютъ еще на традиціи XVI в. Обѣ вещи вышли изъ рукъ, если не прямыхъ дѣтищъ школы Грознаго, то способныхъ и одаренныхъ художественнымъ чутьемъ внуковъ.

Небольшая «Братина боярина князя Юрьевы жены Янтѣевича Сулошева княгини Мароы Михаловны» (рис. 3) тоже хорошей техники, незолоченая, съ кровлею, на ней былъ, видимо, двуглавый орелъ, лапки и конецъ хвоста сохранились на обломанной шишечкѣ. Въ травномъ орнаментѣ братины видимъ видоизмѣненіе указаннаго нами мотива: поставивъ прямо основной штамбъ, мастеръ широко раскинулъ по сторонамъ два завитка, которые по касательной встрѣчаются съ такими же сосѣдними завитками; такъ что верхняя часть корпуса оказывается ими закрытою, низъ закрывается значительно меньшими нижними развѣтвленіями; такимъ образомъ каркасъ этого орнамента приближается къ прописной буквѣ Х. Слабость средней части и несоразмѣрная тяжесть большихъ завитковъ — очевидный и крупный недостатокъ орнамента, но небольшой размѣръ братины, хорошая работа и доля вкуса, которая видна въ разработкѣ подробностей, спасаютъ отъ грубости и сохраняютъ за нимъ значительную долю изящества и привлекательности. Каркасъ травныхъ разводовъ, напоминающій прописную букву Х, довольно часто встрѣчается приблизительно со средины царствованія Михаила Ѳеодоровича, различно варіируя, — то перевѣсъ на нижней части, то на верхней, или же обѣ части равномѣрны. Въ послѣднемъ случаѣ — естественно, что линія соприкосновенія двухъ одинаковыхъ дугъ стала какъ бы центромъ, обозначаемымъ цвѣточкомъ или розеткою, отъ которыхъ и расходились травные разводы. Въ несовсѣмъ чистомъ, наиболѣе изящномъ видѣ мы наблюдаемъ это на ладонницѣ (рис. 4), относящейся ко второй половинѣ царствованія Михаила Ѳедоровича. Еще нѣсколько позже по времени — братина патріарха Филарета (рис. 5), относящаяся, видимо, къ самому концу его патріаршества. Здѣсь опять видимъ прямой слабый штамбъ съ небольшими отростками, кромѣ двухъ верхнихъ; чтобы заполнить пространство по сторонамъ штамба, знаменьщикъ вытянулъ

снизу два длинныхъ отростка въ стороны до встрѣчи съ такими же сосѣдними, утвердилъ на нихъ шаблонный бутонъ, изъ котораго выпустилъ въ стороны два большихъ завитка. Грубое нарушеніе равновѣсія частей бросается въ глаза и указываетъ на потерю представленія о первоначальномъ источникѣ взятаго мотива. Такъ какъ эта братина больше предыдущей, то знаменьщикъ просто увеличилъ размѣры травъ и листьевъ, что противорѣчитъ ихъ характеру, отсюда общій грубоватый видъ. Если мы вглядимся въ рисунокъ травъ, украшающихъ братину, то увидимъ, что вытянутый нижній отростокъ какъ бы проходитъ сквозь бутонъ и загибается во внутрь; если уничтожить ослабѣвшій и утратившій свое первоначальное значеніе основной штамбъ и свести вмѣстѣ загнутые во внутрь концы, то получается травной узоръ съ сердцевиднымъ каркасомъ. Использованіе такого узора мы видимъ на слѣдующей братинѣ (рис. 6).

Эта гибкая форма узора, пригодная для различныхъ поверхностей, находитъ себѣ широкое примѣненіе въ различнаго рода видоизмѣненіяхъ.



4. Ладонница.
(Патріаршая ризница въ Москвѣ).

Reliquaire en argent ciselé. (Milieu du XVII-e s.).
(Trésor des patriarches à Moscou).

Входящіе другъ въ друга сердцевидные узоры служатъ переходомъ къ болѣе позднимъ сложнымъ, переплетающимся. Бѣдность и вырожденіе орнамента выступаютъ здѣсь достаточно ясно; между тѣмъ братина принадлежала къ патріаршей казнѣ, какъ гласитъ надпись на ней, и, судя по работѣ, сдѣлана хорошимъ мастеромъ.

Еще рѣзче выступаетъ сочетаніе хорошей технически работы съ полнымъ паденіемъ художественнаго вкуса въ братинѣ, изображенной на рис. 7 и относящейся къ концу первой половины XVII в.: весь узоръ имѣетъ видъ проволочныхъ спиралей съ нанизанными листиками



5. Братина патріарха Филарета. (Патріаршая ризница въ Москвѣ).

Coupe en argent ciselé. (Milieu du XVII-e s.). (Trésor des patriarches à Moscou).

и напаянныхъ на поверхность братины. Эта братина также принадлежала къ патріаршей казнѣ, и на исподѣ поддона вырѣзана надпись о принадлежности братины патріарху Іосифу (1642 — 1652 г.) и что «ρξ (1652) г. сия братина поставлена на гробъ Иосиѳа Патриарха». По верхнему краю братины рѣзана надпись вязью, заключающая въ себѣ довольно обычное изрѣченіе: «Истиньная любовь уподобися сосуду сосуду злату ему же разбития не бываетъ аще и погнется то разумомъ исправиться».

Другимъ орнаментальнымъ мотивомъ, перешедшимъ къ XVII-му вѣку, является мотивъ, по своему происхожденію восточный, характера

арабесокъ и почти исключительно въ видѣ своеобразнаго широкаго развилка; судя по этому признаку, мотивъ перешелъ къ намъ, вѣроятно, отъ турокъ. Эти развилки, соединенные попарно, выгнутыми сторонами другъ къ другу, давали удобный небольшой очеркъ для заполненія болѣе мелкимъ орнаментомъ. Мы не станемъ подробно останавливаться на немъ, потому что въ чеканной работѣ онъ употреблялся рѣдко, большею же частью для рѣзьбы гладкой или обронной — подъ чернь, часто вступая въ оригинальное сочетаніе съ трехлепестными травками, какъ напр. на братинѣ Михаила Өедоровича, изданной въ Древностяхъ Россійскаго Го-



6. Братина изъ патріаршей казны. (Патріаршая ризница въ Москвѣ).

Coupe en argent ciselé. (Milieu du XVII-e s.). (Trésor des patriarches à Moscou).

сударства. Особаго значенія этотъ орнаментъ не имѣлъ, большею частью не игралъ самостоятельной роли и скоро вышелъ изъ употребленія.

Какъ примѣръ сравнительно поздней и притомъ чеканной обработки указаннаго мотива можно указать воспроизводимый здѣсь окладъ (рис. 8): двѣ трети внутренняго поля заняты имъ; обработка его совершенно въ духѣ разобранныхъ нами травныхъ разводовъ, благодаря чему получается извѣстная гармонія со всѣмъ остальнымъ; основа узора — не вездѣ выдержанное чередованіе завитковъ съ заворотомъ во внутрь и наружу, при ясно выраженной наклонности къ переплетенію. Низъ



7. Братина патріарха Іосифа.
(Патріаршая ризница въ Москвѣ).

Coupe en argent ciselé. (Milieu du XVII-e s.).
(Trésor des patriarches à Moscou).

внутренняго поля занятъ отдѣльно вставленною, — возможно, что даже нѣсколько позже, — пластикою, по которой гравированы травы въ западной гравюрной манерѣ.

Переходя къ полямъ оклада, мы встрѣчаемся со знакомымъ Х-образнымъ травнымъ мотивомъ; заключенный здѣсь въ узкую прямоугольную полосу онъ пріобрѣтаетъ большую правильность и геометричность построенія, не утрачивая, впрочемъ, характера искусственности. Въ трехъ мѣстахъ орнаментъ прерывается дробницами съ изображеніями свв. Симона Исповѣдника, Гурія Исповѣдника и Авива Дьякона, въ углахъ четыре дробницы кіотцами съ Евангелистами, изображенія ихъ выполнены отлично, отчетливою горельефною чеканкою.

Ограничимся для первой половины XVII в., т. е. главнымъ образомъ для царствованія Михаила Ѳедоровича, только что разсмотрѣнными памятниками, подобранными въ извѣстной послѣдовательности. Какъ ни скуденъ данный матеріалъ, но онъ позволяетъ намъ сдѣлать нѣкоторыя общія заключенія. — Мы могли замѣтить, какъ по мѣрѣ удаленія отъ начала столѣтія, питавшагося еще струями живого художественнаго источничка XVI-го вѣка, все болѣе утрачивается истинный характеръ орнамента, который мало по малу приближается къ трафаретному разводу, бѣднѣютъ вмѣстѣ съ тѣмъ художественное содержаніе и вкусъ.



8. Чеканный окладъ образа.
(Музей П. И. Щукина въ Москвѣ).

Décoration d'une icone en vermeil ciselé.
(Milieu du XVII-e s.). (Musée P. I. Stchoukine à Moscou).

Съ другой стороны подтверждается наше предположеніе, что этотъ процессъ шелъ въ русской мастерской серебрянаго дѣла самостоятельно, безъ существеннаго и непосредственнаго вліянія иноземной техники и орнаментики. Памятники, въ которыхъ можно усматривать то или иное участіе иноземнаго мастерства, крайне рѣдки, стоятъ особнякомъ, никакого замѣтнаго вліянія на наблюдаемый нами процессъ ни въ ту, ни въ другую сторону не оказывали, и являются такимъ образомъ скорѣе исключеніями, подтверждающими общее наблюденіе.

Обозрѣвая серебряное дѣло первой половины XVII вѣка, нельзя не сказать нѣсколько словъ объ очень распространенномъ рѣзномъ дѣлѣ и объ обронномъ, встрѣчающемся гораздо рѣже. Мастера и того и другого дѣла пользуются приблизительно тѣми же мотивами, что и чеканщики, но они выходятъ бѣднѣе и грубѣе, чѣмъ у послѣднихъ. Обычный пріемъ рѣзьбы — обведеніе рѣзцомъ контура рисунка — обрекаетъ мелкотравный узоръ на безцвѣтность, поэтому большія поверхности не покрывались рѣзнымъ узоромъ сплошь, а его заключали въ отдѣльныя пространства — «клейма» или фестоны (рис. 9), которые часто золотились для болѣе рѣзкаго выдѣленія ихъ на гладкой поверхности. Иногда рѣзной узоръ пускался по всей поверхности и потомъ вызолачивался, но этотъ пріемъ былъ доступенъ только хорошимъ мастерамъ и встрѣчается рѣдко, какъ и вообще хорошая рѣзная работа, уступая мѣсто чеканкѣ. При обронной работѣ орнаментъ оставался гладкимъ, но края обсѣкались, весь фонъ углублялся, дѣлался шероховатымъ и выдѣлялъ такимъ образомъ гладкій узоръ. Мы имѣли уже случай указывать на очень хорошій памятникъ рѣзного и оброннаго дѣла, изъ музея П. И. Щукина — водосвятную чашу конца царствованія Михаила Θеодоровича («Старые Годы», май 1908 г.).

На рис. 10 мы видимъ братину, украшенную рѣзными разводами своеобразнаго характера: какія то висячіе фестоны, протянувшіяся по корпусу братины широкія травы съ характерными изломами на концахъ; въ нихъ и въ свѣшивающихся между фестонами листьяхъ нетрудно узнать отголоски барокко, которые нельзя отнести на счетъ непосредственнаго вліянія западныхъ мастеровъ, — вся обработка говоритъ о собственномъ домышленіи, лишь навѣянномъ западными вещами и вызваннымъ стремленіемъ пополнить чѣмъ нибудь новымъ изсякшій запасъ собственныхъ художественныхъ средствъ.

Чтобы не оставить пустыми широкія ленты, очерчивающія фестоны и протянувшіеся между ними разводы, мастеръ частью оставилъ декоративныя травы барокко, частью же заполнилъ крупными трехлепестными листьями своего рисунка, снабдивъ и тѣ и другіе характерными русскими прочеркиваніями. Въ нижней части каждаго фестона, которыхъ три, грубо выгравированы три библейскихъ сюжета; видимый на воспроизведеніи рисунокъ изображаетъ Сусанну и старцевъ. Взамѣнъ пышныхъ гирляндъ и плодовыхъ букетовъ барокко, между фестонами свѣшиваются тѣ же трехлепестные листья. Характеромъ украшеній объясняется и то обстоятельство, что эта, такъ сказать «передовая», братина выполнена рѣзьбою, а не чеканкою, тогда какъ ея поддонъ съ обычнымъ орнаментомъ — чеканный. По верхнему краю вырѣзано

наставительное изрѣченіе: «Опщеніе имѣите дрог ко друго ниже стропотно ниже разьвращенно строптивыи же да изьмется отъ среды вашеи да никако-же благіи отъ вашея бесѣды изьмещетъся».

Эта наивная и блѣдная попытка воспользоваться западными мотивами для своихъ цѣлей и своими средствами была безрезультатна въ смыслѣ дальнѣйшаго развитія, но мы остановились такъ подробно на ней потому, что она характерна для своего времени. Относясь приблизительно къ первому десятилѣтію царствованія Алексѣя Михайловича, данная братина отражаетъ въ себѣ черты переходнаго времени; своею техникою, характернымъ прочеркиваніемъ травъ, извѣстною наивностью пріемовъ она примыкаетъ къ первой половинѣ столѣтія, исканіе же новаго, стремленіе пополнить свое оскудѣніе извнѣ приводитъ насъ къ 2-й половинѣ XVII вѣка, гдѣ оно находитъ себѣ обильную пищу.

Оживленіе и расширеніе серебрянаго дѣла, значительный прогрессъ технической стороны и распространеніе его на болѣе широкій кругъ мастеровъ, притокъ иноземныхъ силъ — отличительныя черты второй половины XVII вѣка, достигающія своего наибольшаго развитія ко времени царствованія Ѳедора Алексѣевича. Всѣ эти черты, кромѣ притока западныхъ иноземныхъ силъ, стоятъ въ тѣсной связи съ новою постановкою дѣла въ Серебряной Палатѣ, причемъ большую роль сыграло управленіе ею Хитрово. Въ виду того, что этому вопросу посвящена спеціальная статья уважаемаго В. К. Трутовскаго, я не стану касаться этой стороны дѣла. На притокъ иноземцевъ изъ за западнаго рубежа вліяли, конечно, не одни усиленныя зазыванія, а болѣе глубокія, общія причины политическаго характера.

Въ сильно расширившихся спискахъ серебряниковъ появляются иноземцы и поляки. Но объ ихъ дѣятельности въ это время трудно говорить, какъ о чемъ нибудь опредѣленномъ, потому что она была заслонена новыми пришельцами — греками и ихъ «цареградскимъ дѣломъ».

Въ пятидесятыхъ годахъ и въ началѣ шестидесятыхъ при московскомъ дворѣ появляется нѣсколько даровъ, привезенныхъ греками, греческой работы съ роскошною отдѣлкою изъ драгоцѣнныхъ камней и эмали. «Въ Москвѣ такъ понравилось цареградкое художество», говоритъ Забѣлинъ въ «Историческомъ обозрѣніи финифтяного и чеканнаго дѣла»: «что царь Алексѣй Михайловичъ пожелалъ имѣть цареградскихъ мастеровъ при своемъ дворцѣ. Вызовъ ихъ изъ Константинополя порученъ былъ одному изъ пріѣзжихъ грековъ Исаію Остафьеву. Между тѣмъ случай неожиданно доставилъ Москвѣ двухъ царегородскихъ мастеровъ, также грековъ, — Константина Мануйлова и Филиппа Павлова»; вслѣдъ за ними явилось еще нѣсколько греческихъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ. Работа и все мастерство этихъ грековъ были чисто ювелирныя; съ точки же зрѣнія своего содержанія — цѣликомъ заимствованы изъ персидско-турецкаго искусства; тѣ же знакомые мотивы Востока встрѣчаются и въ «цареградскомъ» ювелирномъ дѣлѣ: продолговатыя «мишени», обрамленныя мелкими округлыми лепестками, стилизація гранатоваго яблока съ зубчатыми краями и нѣкоторыхъ восточныхъ цвѣтовъ съ зубчатыми лепестками. Греки, обладая и лучшею техникою



9. Серебряная братина обронной работы.
(Музей П. И. Щукина въ Москвѣ).

Coupe en argent gravé et vermeil (1645—1655).
(Musée P. I. Stchoukine à Moscou).

10. Серебряная братина обронной работы.
(Историческій музей въ Москвѣ).

Coupe en argent gravé et vermeil (1645—1655).
(Musée Historique à Moscou).



11. Окладъ образа Нерукотвореннаго Спаса. (Музей П. И. Щукина въ Москвѣ).

Icone en vermeil ciselé. (Deuxième moitié du XVII-e s.). (Musée P. I. Stchoukine à Moscou).

и бо́льшимъ вкусомъ, облагородили эти мотивы и, кромѣ того, усвоили себѣ многое изъ западной ювелирной техники. Указанные мотивы располагались на предметѣ или безъ всякой связи другъ съ другомъ или же соединялись мелкими травками, покрытыми эмалью, которыя и закрывали пустыя мѣста. Впечатлѣніе красоты основывалось не на художественной обработкѣ орнаментальныхъ мотивовъ, а почти исключительно на игрѣ или красочности драгоцѣнныхъ камней, вмѣстилищами которымъ служили эти восточныя мишени и цвѣты.

Цареградское ювелирное дѣло было такимъ образомъ по внутреннему содержанію своей орнаментики не только просто, а даже бѣдно, но вмѣстѣ съ тѣмъ оно поражало яркостью и роскошью отдѣлки, играло



12. Щитъ съ образа. (Музей П. И. Щукина).
Décoration d'une icone (vermeil ciselé). (Deuxième moitié du XVII-e s.).
(Musée P. I. Stchoukine).

камнями и красочными сочетаніями эмали. При этомъ самыя формы предметовъ были большею частью просты, элементарны, близки къ тѣмъ формамъ, которыя употреблялись русскими мастерами. Отсюда выдающійся успѣхъ и то первенствующее мѣсто, какое заняло при московскомъ дворѣ цареградское мастерство. Пріѣхавшіе греки обязывались не только сами работать, но обучать своему дѣлу русскихъ мастеровъ, и оказались въ этомъ отношеніи добросовѣстнѣе западныхъ иноземцевъ: они довольно скоро выучили нѣсколькихъ русскихъ пріемамъ своего искусства, по крайней мѣрѣ необходимымъ для работы болѣе простыхъ вещей. Съ этого времени не только предметы царскаго обихода или изъ болѣе драгоцѣнныхъ — церковнаго, но и предметы роскоши довольно широкаго круга лицъ дѣлались въ модномъ цареградскомъ стилѣ. Объ этомъ свидѣтельствуетъ значительное количество дробницъ, окладовъ, пряжекъ, наборовъ съ поясовъ, наборовъ со сбруи и т. п. предметовъ. Болѣе простыя вещи дѣлались изъ золоченаго серебра съ плохими камнями, что и содѣйствовало распространенію ихъ среди не особо состоятельнаго круга потребителей.

Такимъ исключительнымъ успѣхомъ греческаго ювелирнаго дѣла, съ одной стороны, и тѣмъ исканіемъ новыхъ формъ орнаментаціи, о которомъ мы говорили, съ другой, — объясняется любопытное явленіе, наблюдаемое въ серебряномъ дѣлѣ второй половины царствованія Алексѣя Михайловича и особенно царствованія Ѳеодора Алексѣевича: восточные орнаментальные цвѣты дѣлаются излюбленнымъ мотивомъ московскихъ серебряниковъ.

На окладѣ иконы Нерукотвореннаго Спаса (рис. 11) мы видимъ введеніе въ чеканный орнаментъ новаго мотива: на концахъ завитковъ простого травнаго побѣгуна прилѣпился зубчатый цвѣтокъ восточнаго



14. Ковшъ, жалованный царями Петромъ и Іоанномъ. (Музей П. И. Щукина въ Москвѣ).

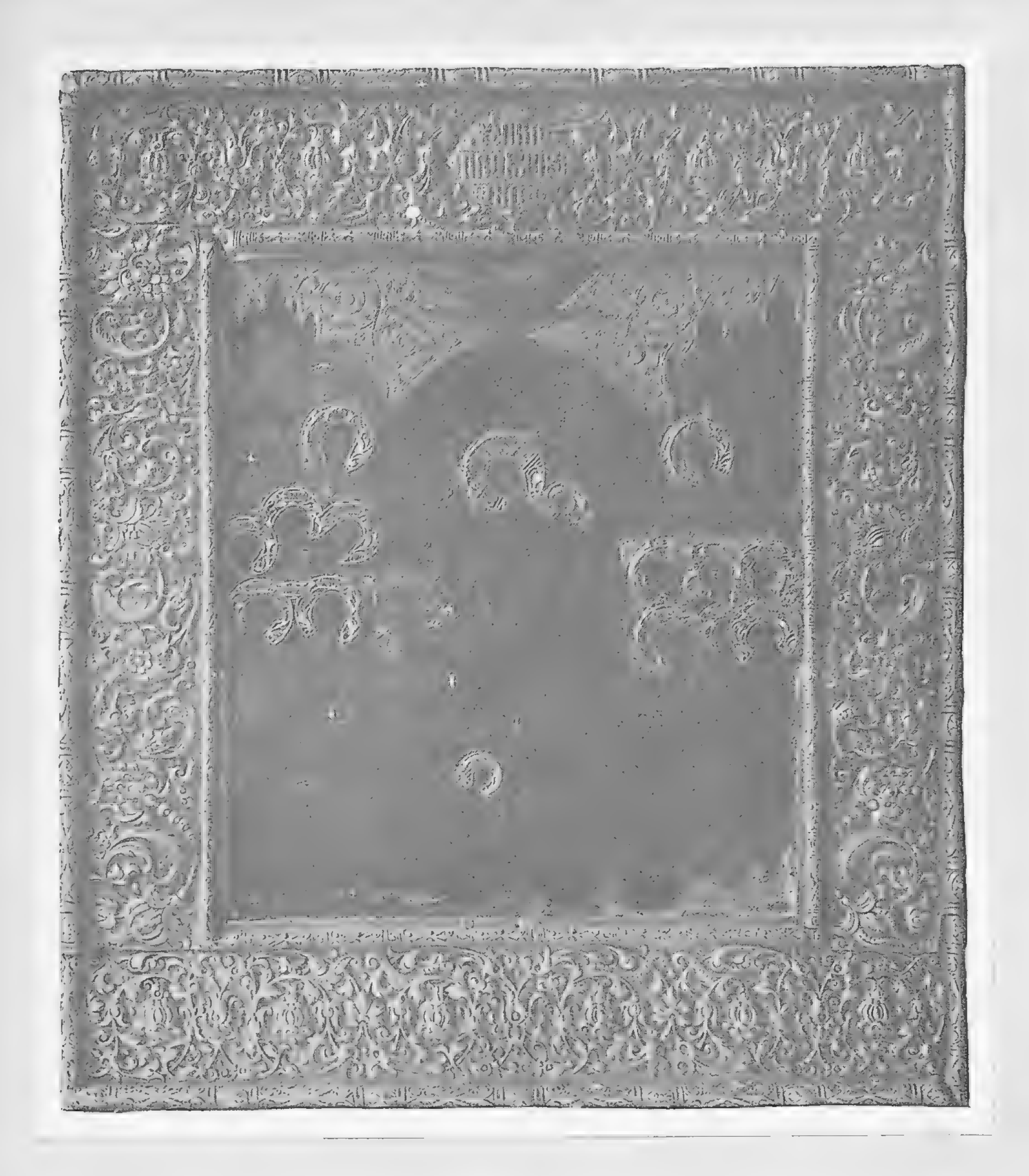
Coupe en argent ciselé. (1682—1689). (Musée P. J. Stchoukine à Moscou).





15. Черневыя братина и чаша царя Θеодора Алексѣевича.
(Музей П. И. Щукина въ Москвѣ).

Coupe et flacon en argent niellé (1676—1682).
(Musée P. I. Stchoukine à Moscou).



13. Икона Успенія Пр. Богородицы. (Музей П. И. Щукина).

Icone russe (vermeil ciselé). (1676 — 1682). (Musée P. I. Stchoukine).

происхожденія; жидкія травы кажутся намъ знакомыми и, дѣйствительно, это прежнія травы, но чтобы подогнать ихъ подъ стиль зубчатаго цвѣтка, мастеръ или знаменьщикъ заострилъ лепестки прежнихъ травъ, добавивъ еще маленькій остролепестный бутонъ въ мѣстѣ расхожденія завитковъ. Простой по рисунку и по исполненію этотъ орнаментъ представляетъ собою еще робкую попытку примѣненія новыхъ мотивовъ къ орнаменту серебрянаго дѣла. Скоро, однако они являются въ своеобразной пышной и вычурной переработкѣ. Крупный шагъ въ этомъ направленіи мы видимъ на щитѣ, изображенномъ на рис. 12; но откинувъ тяжелые, непосильные для вѣтокъ цвѣты и уменьшивъ размѣры черезчуръ острыхъ лепестковъ травъ, мы опять наталкиваемся на знакомый узоръ: два травныхъ завитка, выходящіе изъ бутона, и даже



16. Часть серебряной чеканной рамы. (Музей П. И. Щукина).
Fragment d'un cadre en vermeil ciselé. (Milieu du XVII-e s.). (Musée P. I. Stchoukine).

рудиментарная травка, остатокъ срединнаго штамба. Еще дальше въ смыслѣ вычурности и пышности идетъ орнаментъ оклада Иконы Успенія Пресвятыя Богородицы (рис. 13), который по времени надо отнести уже къ царствованію Ѳеодора Алексѣевича; очень ясное стремленіе путемъ детальной расчеканки реализировать стилизаціи, смыслъ которыхъ утраченъ, — обычное явленіе въ періоды упадка и вырожденія.

Наконецъ вычурность и пышность, доходящую до грубости, до неузнаваемаго искаженія первоначальныхъ мотивовъ, мы наблюдаемъ на ковшѣ (рис. 14), жалованномъ царями Петромъ и Іоанномъ Алексѣевичами и слѣдовательно вышедшемъ, по всѣмъ вѣроятіямъ, изъ мастерской Серебряной Палаты. Мы думаемъ, что и тотъ бѣглый обзоръ памятниковъ серебрянаго дѣла съ орнаментальными мотивами восточнаго характера, который мы только что сдѣлали, достаточенъ, чтобы составить общее представленіе о значеніи греческихъ мастеровъ для русскаго серебрянаго дѣла и его орнаментаціи.

Греки принесли съ собою только отдѣльные, оторванные отъ своей почвы, лишенные жизни мотивы, но они не могли спасти орнаментъ серебрянаго дѣла отъ скудости художественнаго содержанія. Сами мастера какъ будто чувствовали это и, развивъ свою технику, старались прикрыться вычурностью и пышностью.

Около того же времени, когда обнаруживается вліяніе греческихъ мастеровъ и восточнаго орнамента на серебряное дѣло,



18. Окладъ образа св. муч. Анастасіи. (Музей П. И. Щукина въ Москвѣ).

Décoration d'icone en argent ciselé. (Milieu du XVII-e siècle). (Musée P. I. Stchoukine à Moscou).

появляются другіе восточные серебряники — турки, которые, не внося ничего существенно новаго въ смыслѣ орнамента, ввели въ употребленіе новый техническій пріемъ, получившій довольно широкое распространеніе: вся поверхность предмета покрывалась мелкими черневыми травками съ цвѣточками, видными только при близкомъ разсмотрѣніи, и по этому фону рѣзали крупные цвѣты, которые вызолачивались. На чашѣ царя Ѳеодора Алексѣевича (рис. 15) восточный характеръ орнамента сохранился почти въ чистомъ видѣ; на братинѣ, помѣщенной тутъ же, мы видимъ восточные мотивы въ русской переработкѣ. Красота этого техническаго пріема заключалась въ контрастѣ черно-сѣраго мелкотравчатаго фона съ желтою позолотою крупнаго узора.

Гораздо позднѣе перехода въ русское серебряное дѣло восточныхъ мотивовъ орнамента встрѣчаемся мы съ тѣмъ же явленіемъ по отношенію къ нѣкоторымъ формамъ западнаго орнамента.

Нѣсколько ранѣе половины столѣтія въ серебряныхъ издѣліяхъ Запада появляются чисто реалистическіе мотивы орнаментаціи, въ видѣ тюльпановъ, мака, нарциссовъ, ромашки или астръ; во второй половинѣ вѣка они получаютъ значительное распространеніе, особенно въ Голландіи, и съ послѣдней четверти вѣка появляются и въ русскомъ серебряномъ дѣлѣ. Рис. 16 представляетъ часть рамки (вѣроятно оклада), украшенной цвѣтами хорошей чеканной работы. На высокомъ стаканѣ (рис. 17) мы видимъ крупный тюльпанъ, повисшій на грубыхъ пышныхъ травахъ, заимствованныхъ цѣликомъ около того же времени изъ травъ барокко. Окладъ на поляхъ иконы св. муч. Анастасіи даетъ образецъ третьяго заимствованія тоже изъ растительныхъ мотивовъ барокко — букеты и гирлянды изъ плодовъ (рис. 18). Наконецъ 4 чарки (рис. 19) характеризуютъ послѣдніе годы столѣтія и послѣднія заимствованія: на литыхъ «полкахъ» двухъ верхнихъ чарокъ мы видимъ грубое подражаніе маскаронамъ; между грубыми, начавшими уже вырождаться цвѣтами, порхаютъ попугаи. Оригинальна чарка правая сверху: изображенные на ней Іона въ пасти кита, тритонъ, морской конь, рыбы, раковины и раковинообразныя волны часто изображаются въ это время на чарахъ и чаркахъ, нерѣдко двойныхъ и расчека-



17. Стаканъ изъ чеканнаго серебра.
(Музей П. И. Щукина).
Gobelet en argent ciselé.
(Musée P. J. Stchoukine).

ненныхъ на обѣ стороны, но путь этихъ заимствованій пока несовсѣмъ ясенъ.

Непосредственное участіе западныхъ европейскихъ мастеровъ серебрянаго дѣла тутъ болѣе, чѣмъ сомнительно, такъ какъ эти мотивы, хотя и играли роль въ серебряномъ дѣлѣ Запада, но раньше и не въ такихъ грубыхъ сочетаніяхъ. Крупные шаги, сдѣланные къ этому времени русскими мастерами въ смыслѣ свободы техники, давали возможность заимствованія въ это время и не изъ одного серебрянаго дѣла, и сочетаній собственнаго измышленія, но и то и другое было бы исключеніемъ; возможно, что здѣсь помогли польскіе мастера.

Въ западномъ серебрѣ XVII вѣка пріобрѣтаютъ широкое распространеніе гравированныя и особенно чеканныя изображенія на сюжеты священной исторіи, а также изображенія аллегорическія и миѳологическія. Какъ мы указывали уже раньше, — съ половины XVII в. начинаются у насъ грубыя и робкія попытки подражанія въ этомъ направленіи: кромѣ нѣсколькихъ, да и то рѣдко употреблявшихся библейскихъ сюжетовъ, получаютъ распространеніе изображенія «Сивиллъ»; большею частью онѣ размѣщались по гранямъ очень большихъ, рѣже малыхъ стакановъ въ грубыхъ рамкахъ барокко. Изображенія обыкновенно гравировались, и исключеніе составлялъ, кажется, только очень популярный Судъ Соломона надъ двумя матерями; рисунокъ и работа были очень грубы. Произведенія извѣстнаго Василія Андреева, который, будучи граверомъ по спеціальности, примѣнялъ свое искусство и къ серебру, являлись шедевромъ русской гравюры по серебру и недосягаемымъ образцомъ для остальныхъ мастеровъ. На рис. 20 мы приводимъ для иллюстраціи одну изъ его хорошихъ работъ; техника его не уступаетъ многимъ западнымъ мастерамъ, работавшимъ въ той же области, но, какъ и въ другихъ трудахъ Василія Андреева, — кромѣ техники, своего нѣтъ ничего: весь рисунокъ точная копія съ западной гравюры.

Какъ бы то ни было, Василій Андреевъ былъ исключеніемъ вдвойнѣ: во первыхъ — по качеству работы, во вторыхъ — тѣмъ, что переносилъ ее на серебро. Мастера Серебряной Палаты не могли сдѣлать ничего подобнаго, а тѣмъ болѣе въ чеканной работѣ: съ грѣхомъ пополамъ чеканили они задрапированныя въ широкія складки одежды фигуры святыхъ на окладахъ, причемъ можно замѣтить значительный регрессъ и въ манерѣ и въ трактовкѣ. Вотъ почему ихъ заимствованія до самаго послѣдняго времени ограничивались привычными растительными формами и только въ послѣдніе годы появляются тѣ случайныя заимствованія другого порядка, о которыхъ мы говорили; по огрубѣлому и упрощенному виду нѣкоторыхъ изъ нихъ, какъ напр., полка лѣвой верхней чарки (рис. 19) можно думать, что они принесены польскими серебряниками невысокаго качества. Всѣ остальныя заимствованія, повидимому, производились самостоятельно по традиціоннымъ склонностямъ или сообразно съ модою; ни въ выборѣ, ни въ разработкѣ нельзя замѣтить участія хорошихъ иноземныхъ мастеровъ или ихъ школы; между тѣмъ въ спискахъ иноземныхъ мастеровъ второй половины XVII столѣтія мы встрѣчаемъ и серебряниковъ, помимо ювелировъ — «алмазниковъ» и «золотыхъ дѣлъ мастеровъ». Является вопросъ, гдѣ работали



19. Серебряныя чарочки конца XVII вѣка.
(Музей П. И. Щукина въ Москвѣ).

Petites coupes en vermeil ciselé. (Fin du XVII-e siècle).
(Musée P. I. Stchoukine à Moscou).

они и что работали? Отвѣтить на него опредѣленно трудно, потому что это вопросъ пока не вполнѣ ясный. Мы знаемъ, что Алексѣй Михайловичъ очень старался выписать хорошихъ иноземныхъ мастеровъ серебрянаго дѣла, но можетъ быть, что на его приглашеніе изъ хорошихъ мастеровъ откликнулись одинъ-два, которыхъ и употребили для какихъ нибудь спеціальныхъ работъ во дворцѣ; что же касается до остальныхъ, то подъ видомъ ихъ могли появляться или просто очень плохіе мастера, или недоучившіеся подмастерья.

Отсутствіе слѣдовъ западныхъ мастеровъ и ихъ школы въ работахъ русскихъ объясняется скрываніемъ первыми своего искусства; несомнѣнно, что такіе случаи были, особенно въ первую половину вѣка, но и нѣсколько позже, когда иноземные мастера держались обособленною группою, все же очень сомнительно, чтобы это было правиломъ на протяженіи всего столѣтія. Замѣчателенъ одинъ очень важный фактъ, до сихъ поръ какъ то не обращавшій на себя вниманія: мы не имѣемъ не только слѣдовъ яснаго и непосредственнаго вліянія искусства приглашенныхъ мастеровъ серебрянаго дѣла, но и самого этого искусства: всѣ памятники западнаго серебрянаго дѣла, хранящіеся въ казенныхъ и частныхъ хранилищахъ, сдѣланы за границей и привезены въ Россію не только въ видѣ подарковъ, но и по заказу; такъ Алексѣй Михайловичъ заказываетъ за границею сразу 10 серебряныхъ кубковъ, — зачѣмъ было ихъ заказывать, если бы были соотвѣтственные мастера у себя? Эти факты, намъ кажется, говорятъ за наше предположеніе, что и во вторую половину столѣтія хорошіе иноземные мастера серебрянаго дѣла могли быть единичными, работа же остальныхъ не далеко ушла отъ русской.

Если мы, не вдаваясь въ детальный разборъ формъ серебряной утвари, бросимъ общій взглядъ на нихъ, то намъ трудно будетъ замѣтить какую нибудь разницу между обѣими половинами XVII вѣка; до конца основа ихъ остается элементарною: прямоугольникъ, въ лучшемъ случаѣ простой многогранникъ, конусъ, неполная шарообразная поверхность — главнѣйшія и употреблявшіяся въ чистомъ видѣ формы. Форма болѣе сложная совершенно не давалась нашимъ мастерамъ еще долгое время: грушеобразный ложчатый нѣмецкій кубокъ начала

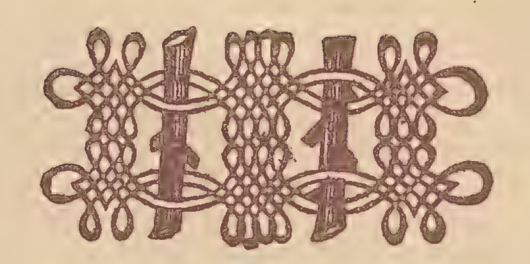


20. В. Андреевъ: Серебряный стаканъ. (Музей П. И. Щукина).
W. Andréïeff: Gobelet en vermeil gravé et ciselé. (Musée P. J. Stchoukine).

XVII в. дался имъ въ своемъ наиболѣе простомъ видѣ только во второй половинѣ XVIII столѣтія.

Заканчивая обзоръ серебрянаго дѣла второй половины XVII вѣка, подведемъ итогъ сдѣланныхъ нами наблюденій: мы могли замѣтить, что традиція XVI вѣка, мелкотравчатаго орнамента, простого, выдержаннаго и изящнаго рисунка окончательно исчезаетъ; образовавшуюся пустоту начинаютъ заполнять отдѣльные, оторванные отъ своей почвы мотивы, сначала восточные, потомъ западные: болѣе широкое и глубокое вліяніе Запада, какъ общее явленіе, незамѣтно. Тѣмъ не менѣе, при всей своей робости и незначительности, эти первыя попытки копировать доступное въ западномъ прикладномъ искусствѣ, сказавшіяся именно во вторую половину столѣтія, глубоко знаменательны, какъ отраженіе того, что переживала въ это время русская жизнь.

Е. Коршъ.





ОСТАТКИ МОСКВЫ XVII ВѢКА.

(E. Bondarenko: Quelques souvenirs de l'ancienne Moscou).



Въ Москвѣ отъ былыхъ красотъ XVII вѣка осталось немногое, и это немногое почти не сохранилось: иное полуразрушено, а иное — еще горше — «реставрировано».

Москва красива, но былой Москвы нѣтъ, есть остатки, да и долго ли доживутъ они?

Нарушена дивная гармонія сказочности Кремля, ворвались въ его стѣны казенныя зданія, казармы и затемнили удивительные соборы и стѣны; а снаружи у стѣнъ скоро пройдетъ трамвай, уродливые столбы понатыканы возлѣ и неужели прорѣжутъ и самый Кремль безобразнѣйшимъ огромнымъ чудовищемъ, называемымъ трамваемъ?

Какимъ чудомъ еще сохраняются отъ плакатовъ стѣны Кремля?

Нѣтъ болѣе Китай-Города. Онъ только значится на планахъ да по привычкѣ упоминается въ путеводителяхъ. Его стѣны застроены плохими лавчонками, его красивыя башни загорожены огромными вывѣсками. Какой цинизмъ!

А дальше былъ Бѣлый Городъ, остался отъ него только кусокъ интересной стѣны, выстроенной въ XVI вѣкѣ при Годуновѣ (около Воспитательнаго дома), исчезли его ворота и башни. Дальше былъ Земляной Городъ — древній Скородомъ — съ заставами, съ уютными усадьбами... Утерялъ и онъ свой обликъ. Нѣтъ всего этого.

А какъ хороша была Москва въ ту эпоху первыхъ Романовыхъ, какъ была совершенна по внѣшности своей, какъ богата была по архитектурному своему облику! Бытъ той жизни такъ скромно уживался въ маломъ уютѣ рубленыхъ избъ, простыхъ и изукрашенныхъ, а царская жизнь ютилась такъ въ Кремлевскихъ стѣнахъ, въ высокихъ теремкахъ, —



Ив. Максимовъ и С. Рожковъ: Рисунокъ изъ „Избранія и вѣнчанія на царство царя и великаго князя Михаила Ѳеодоровича".

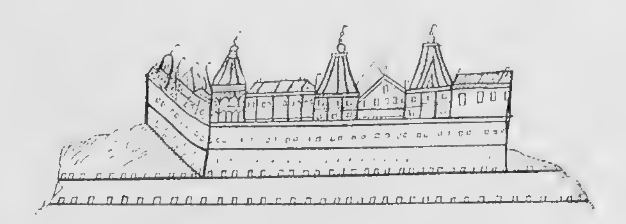
Une vue des palais du Kremlin.

(Tiré d'un manuscrit de 1672—1673).

именно ютилась — въ небольшихъ горницахъ: большія палаты нужны были только для царскихъ выходовъ, для пріемовъ иностранцевъ, для соборовъ.

Но при всей скученности своихъ построекъ, дворъ царевъ блисталъ красочностью, щедрой позолотой, красивой нагроможденностью верховъ, затѣйливостью отдѣльныхъ формъ.

Михаилъ Ѳеодоровичъ вошелъ въ разоренный и полусожженный Кремль. Безъ кровель стояли древнія, еще при Иванѣ III построенныя Алевизомъ «Медіоланскимъ» палаты, сожженъ былъ деревянный дворъ царя и тамъ, на «Взрубѣ», у Боровичскихъ воротъ дымились обугленные остатки дворца Самозванца, — дворца интереснаго по описанію и любопытнаго по формамъ своимъ, если считать за правду наивной рукой сдѣланный набросокъ въ «Сказаніяхъ о Смутномъ времени» Геркмана и Массы.

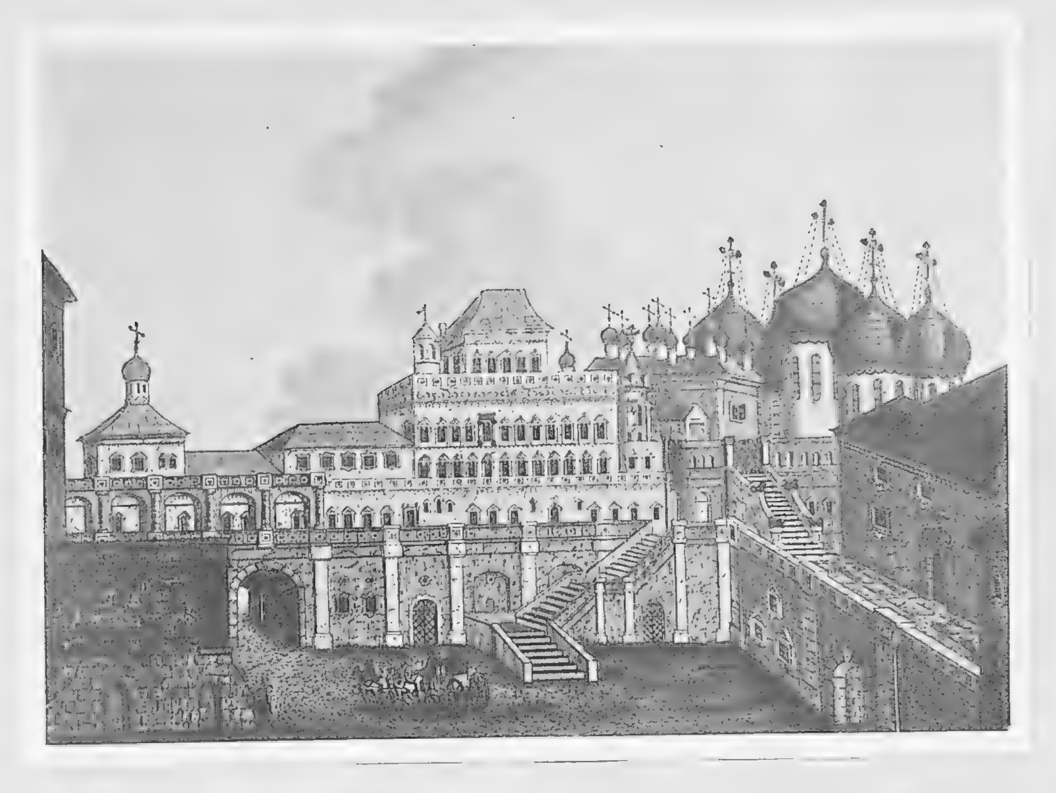


Дворецъ Самозванца. Съ рис. Исаака Массы (1601—1609 г.).

Le Palais du Faux Dimitry, d'après un dessin du XVII-e s.



Терема со двора служительскихъ корпусовъ. Le palais des Tsars, vu du côté de la cour de service.



Терема отъ церкви Спаса на Бору. Съ гравюры Fr. Dürfeld.

Le palais des Tsars, d'après une gravure de Durfeld (1796—7).

Такія же были груды жилья и на царскомъ дворѣ. Весь житейскій укладъ той жизни былъ столь компактенъ, что зданіе было лѣстницей житейской. Внизу погреба, подвалы «Сытнаго двора», слѣдующій этажъ — государевы и царицыны «мастерскія палаты», подлѣ нихъ «Постельное крыльцо», по другую сторону были деревянные хоромы государя и царицы.

Вотъ на этихъ то каменныхъ палатахъ съ ихъ массивными стѣнами и сводами и выстроилъ Михаилъ Өеодоровичъ тѣ каменныя палаты, что мы называемъ «терема». Въ 1636 г. ихъ строили свои зодчіе: Бажанъ Огурцевъ, Антипъ Константиновъ, Трефилъ Шарутинъ съ Ларіономъ Ушаковымъ.

Съ «Постельнаго крыльца» («Боярская площадка») вела лѣстница на передній каменный «дворъ», замыкающійся на ночь мѣдной золоченой рѣшеткой, дворъ упирался въ стѣну Верхоспасскаго собора (Спасъ за золотой рѣшеткой). Эти дворы получались сами собой, когда ставили этажъ меньшихъ размѣровъ, чѣмъ предыдущій, отступя отъ линіи фасада.

Красивое крыльцо вело въ «переднія проходныя сѣни» теремовъ, а изъ нихъ входили въ «Переднюю палату», отсюда въ «комнату» государя, затѣмъ шла моленная, за ней опочивальня, съ потайной лѣсенкой въ мыленку, выложенную свинцовыми листами. Заканчивалось зданіе «теремкомъ золотымъ», состоявшимъ изъ одной большой палаты, крытой сводомъ, съ террасой для игръ царскихъ дѣтей.

Здѣсь то росъ и жилъ царь Алексѣй, а затѣмъ и Θеодоръ Алексѣевичъ.

Какъ много прошлаго въ этихъ теремахъ, гдѣ протекала жизнь московскихъ царей — и, къ сожалѣнію, только прошлаго!

Нѣтъ теперь въ этихъ палатахъ ни лавокъ прежнихъ вдоль стѣнъ, ни «кониковъ» у дверей, не покрыты болѣе полы дубовые чревчатымъ и зеленымъ сукномъ, сняты съ лавокъ красивые съ коймами полавочники и не украшаются стѣны дорогимъ аксамитомъ и бархатами, не стало и тѣхъ слюдяныхъ репейчатыхъ оконницъ и рѣзныхъ подоконковъ (подоконки подновили въ 40-хъ годахъ, сдѣланы новые по старымъ образцамъ, но вырѣзаны плохо).

Не стало и того стѣнного письма, что дѣлалось подъ руководствомъ Симона Ушакова, который писалъ въ 1660 году государеву комнату, конечно тѣми же излюбленными «бытіями», «притчами», съ «облаками и свѣтомъ» надъ окнами, съ травами по ярко красной землѣ писанными золотомъ съ черными штрихами, съ яркими красными или золотыми каймами, дѣлящими сюжеты и очеркивающими грани сводовъ и углы стѣнъ. Остались только однѣ стѣны, печи двѣ, да немного мебели, а снаружи отъ прежнихъ теремовъ остался майоликовый фризъ, нѣсколько наличниковъ, дверь и часть карнизовъ. Затертъ огромными массами позднихъ сооруженій верхъ теремовъ и только не тронутъ послѣдній этажъ съ его прелестной смотрильной вышкой. Залила краска гибкіе изгибы красивыхъ линій, испорчена тонкая изогнутость наличниковъ фронтона надъ дверью, а академикъ Солнцевъ довершилъ порчу, давъ для внутреннихъ стѣнъ свои рисунки какихъ то орнаментовъ, — «ка-



Часть бокового фасада съ входной дверью верха теремовъ.

Façade latérale (fragment) et porte d'entrée du palais des Tsars.



Терема съ мѣста существующаго дворца. (Акварель Рабуса изъ собр. А. П. Бахрушина въ Историческомъ Музеѣ).
Le palais des Tsars, vu de l'emplacement du palais actuel. (D'après une aquarelle de Rabous. Musée Historique à Moscou).



Боярская площадка.
(Съ лит. Borispoletz 1836 г. по рис. A. Saltnikoff).
„L'escalier des boyards" d'après une lithographie de 1836.

кихъ то» потому, что нельзя же ихъ назвать русскими. Не могъ быть такой орнаментъ при царѣ Алексѣѣ. Жестки эти линіи и чуждые разводы и цвѣты.

И если бы оставлены были бѣлыя стѣны — было бы лучше. Воображеніе подсказало бы иныя формы, иныя краски.

Ужасное время было, когда строился современный Тоновскій дворецъ. Хозяйничалъ Рихтеръ, ухитрившійся выстроить такой несуразный второй этажъ бояръ Романовыхъ (на Варваркѣ), что глядя теперь на сохранившіеся рисунки Мартынова, сдѣланные съ остатковъ дворца Романовыхъ до реставраціи, только удивляешься смѣлости директора Кремлевскаго Архитектурнаго училища Ѳ. Ѳ. Рихтера.

То же сталось отчасти и съ теремами.

Елисаветинскій Растрелліевскій дворецъ обветшалъ, чинить болѣе не хотѣли, явился Тонъ съ его «русскимъ стилемъ». Дворецъ сломали, обнаружился хорошій фасадъ теремовъ, нарисованный Рабусомъ. Выстроили каменную глыбу, испортили дивную «Боярскую площадку», спрятали немногіе остатки былой красоты.

То же сталось и съ окраской. Рихтеръ основывался на той окраскѣ, какую видѣлъ до реставраціи, а окраска эта была сдѣлана во время подновленія дворцовыхъ зданій послѣ 1812 года, когда были «всѣ сіи наружныя украшенія нынѣ подновлены и ярко раскрашены синею краскою и желтою краскою, пестрота сія сообразно вкусу древности чрезвычайно много придаетъ виду сему древнему зданію» (Историческій Путеводитель по Москвѣ. 1827 г., ч. II).

Но все же въ этихъ стѣнахъ и сводахъ что то юное, далекое, ушедшее въ даль воспоминаній и красивыхъ представленій...

Путь въ терема и палаты царскаго двора велъ съ площади между Успенскимъ и Благовѣщенскимъ соборами, гдѣ и былъ главный фасадъ дворца, а выѣздъ былъ черезъ Колымажныя ворота ближе къ Боровичскимъ воротамъ и тамъ, идучи по узкой, мѣстами до 3 саж. шириной, уличкѣ, застроенной незатѣйливыми избами причта церковнаго, приходили ко двору Милославскаго.

На этомъ дворѣ былъ выстроенъ въ 1660-хъ годахъ «Потѣшный дворецъ» для «потѣшныхъ дѣйствъ», а послѣ царя Ѳеодора Алексѣевича въ немъ жила вдовствующая царица. Теперь здѣсь Дворцовое управленіе.

Въ 1679 г. царь возобновилъ въ Потѣшномъ дворцѣ церковь Похвала Богородицѣ, — для чего и вывели подъ алтарь церкви эти краси-



Потѣшный дворецъ въ Москвѣ. Le Palais „de Plaisance“, à Moscou.

вые выпуклые съ навѣсными арками консоли, — они не тронутыми дошли до нашихъ дней.

Съ фасада были «проѣзжія ворота», а главный входъ былъ со двора; большая лѣстница вела прямо во 2-й этажъ; входъ въ 3-й этажъ, гдѣ жилые покои, былъ внутренній, а въ 4-мъ этажѣ и была домовая церковь, увѣнчанная 3-мя главками, и простая звонница при ней.

Церковь уничтожена теперь, главки сняли, отъ звонницы остался лишь остовъ, четырехскатная крыша новая, какъ и все покрытіе остальное. Ворота задѣланы, не стало наружныхъ крылецъ и по обѣимъ сторонамъ дворецъ застроенъ административными корпусами, выстроенными въ 30-хъ годахъ архитекторомъ Герасимовымъ.



Потѣшный дворецъ
(изъ Александровскаго сада).

Le palais „de Plaisance",
vu du jardin Alexandre.

Осталась лишь часть фасада, да и тотъ «исправленъ» Рихтеромъ.

Выправлены русскія мягкія линіи наличниковъ и входовъ, линіи нарисованныя наивностью и оттого то столь типичныя и милыя намъ, — ихъ исправили по линейкѣ и циркулю, т. е. ввели чуждый для русскаго стиля пріемъ.

Наличники второго этажа общи съ теремными, дверь входная съ наличниками болѣе другихъ сохранилась, еслибы не эта неумѣлая грубая масляная окраска, такъ портящая детали.

Изъ Александровскаго сада дворецъ болѣе сохранился, хотя бы въ массахъ, — только окраска чужда древней Руси.



Потѣшный дворецъ (деталь).
Le Palais „de Plaisance", à Moscou (détail).

Противъ Успенскаго собора съ сѣверной стороны былъ домъ патріаршій — «дворъ Святѣйшаго Патріарха».

Выстроенный въ 1650-хъ годахъ (новоселье было въ 1656 году), этотъ домъ такъ плѣнилъ Павла Алеппскаго, сопровождавшаго въ это время антіохійскаго патріарха Макарія въ его путешествіи въ Москву. «Это зданіе», писалъ Павелъ Алеппскій: «поражаетъ умъ удивленіемъ, такъ что быть можетъ нѣтъ подобнаго ему и въ царскомъ дворцѣ, ибо мастера нынѣшняго вѣка, самые искусные, собранные отовсюду, строили непрерывно цѣлыхъ три года».

Самымъ лучшимъ мѣстомъ этого дома была Крестовая палата — гдѣ теперь Мироварная; это была огромная палата со сводами, вдоль стѣнъ шли ступенями лавки — «полъ вышелъ на подобіе бассейна», стѣны были выстланы разноцвѣтными изразцами, окна были изъ слюды, росписанной цвѣтами, «какъ будто настоящими».

Въ 1792 г. при капитальномъ ремонтѣ зданія погибла красота этой палаты, сломаны были красивыя лѣстницы съ хорами, переходами изъ келій въ церковь домовую, — передѣлали и палаты внутри и частью снаружи, то что строилось все «противъ чертежа», то теперь снесено и обѣднѣло. Осталась нетронутой наружная часть, средняя, отъ этого былого Патріаршаго Дома, такого типичнаго для уклада той жизни. Та же богатая главная лѣстница вела во второй этажъ въ «пріемную» и затѣмъ «Крестовую» палату и оттуда въ домовую церковь, такъ красиво заканчивавшую все зданіе. И, оставляя большія палаты для пріемовъ и для величія сана, — самъ Никонъ жилъ въ небольшихъ скромныхъ, тѣсныхъ келейкахъ, часть которыхъ были еще старыя деревянныя, приткнутыя къ каменнымъ палатамъ.

Вотъ то немногое, что осталось отъ XVII в. въ стѣнахъ Кремля.

Идя дальше мимо Чудова монастыря, по узенькимъ уличкамъ, мимо двора князей Трубецкихъ (гдѣ теперь зданіе окружнаго суда) и выходя черезъ Никольскія ворота, попадали черезъ мостъ на большую «Никольскую проѣзжую улицу» и на ней то красовались зданія Печатнаго Двора, — теперь здѣсь Синодальная типографія.

По улицѣ въ 1645 году выстроили большія двухэтажныя палаты, съ каменными посреди воротами узорчатыми и высокой надъ ними башней, увѣнчанной двуглавымъ орломъ. Зданіе строили на сваяхъ. Къ концу XVII в. палаты осѣли, башня треснула и все зданіе было перестроено въ 1810 году, причемъ планъ архитектора Селехова, желавшаго возобновить зданіе въ прежнемъ видѣ, былъ отвергнутъ ревнивымъ разрушителемъ Валуевымъ, очищавшимъ Кремль отъ старыхъ древнихъ церквей. Валуевъ поручилъ постройку архитектору Мироновскому, который, увлекаясь готикой, и выстроилъ существующія зданія (по улицѣ) Синодальной типографіи.

Но во дворѣ отъ XVII в. осталось зданіе, примыкающее къ стѣнѣ Китай-Города — это выстроенныя въ 1679 г. двухэтажныя палаты для рудни и правильной.

Зданіе очень красивое съ своимъ уютнымъ крылечкомъ, съ хорошими наличниками и приземистыми массами.

Внутри стѣны помѣщенія были расписаны серебромъ и золотомъ царскими иконописцами Леонтіемъ Ивановымъ «съ товарищи».

Зданіе мало измѣнило съ тѣхъ поръ свой обликъ, а вѣдь оно могло тоже погибнуть, когда М. П. Погодинъ (русскій историкъ!) сдѣлалъ въ 1863 г. въ городской думѣ предложеніе о покупкѣ городомъ зданій Синодальной типографіи, для того, чтобы все снести и на ихъ мѣстѣ выстроить для дохода торговыя помѣщенія! Едва устояли эти уютныя палаты, въ которыхъ въ слѣдующемъ же 1864 г. были найдены остатки росписи по сводамъ и стѣнамъ, а къ 1875 г. закончили ремонтъ зданія.

Есть еще одинъ остатокъ пріема гражданскихъ сооруженій, пріема, типичнаго для конца XVII вѣка. Это часть келій Петровскаго монастыря, зданіе, до котораго не коснулась рука реставратора, только всесильное время, плохое время, закрыло вывѣсками весь домъ, да побѣлка заполнила всѣ углубленія поясковъ и новыя окна портятъ фасадъ дома.



Синодальный домъ, бывшій Патріаршій домъ. L'ancienne demeure des Patriarches.



Печатный дворъ (Синодальная типографія). L'ancienne „Imprimerie" (façade du côté de la cour).

Это зданіе построено въ концѣ XVII в.; около 1690 г. Только въ 1703 г. оно обгорѣло, сгорѣли крыши, лавки и мосты (полы), сгорѣли «оконницы слюдяныя да чуланы», а въ остальномъ оно стоитъ такимъ же, какъ въ тѣ года, только разрушенъ на много рядовъ карнизъ подъ крышей.

За рѣкой Москвой у малаго Каменнаго моста, когда то столь интереснаго по въѣзднымъ башнямъ, на Берсеневской набережной, у церкви Николы стояли въ XVII в. палаты думнаго дьяка Аверкія Кириллова. Здѣсь теперь домъ Археологическаго общества. Выстроены эти палаты были раньше, но въ 1657 г. онѣ значительно поправлялись.

Зданіе трехэтажное, первый этажъ ушелъ на половину въ землю, (мостовыя въ Москвѣ мѣстами очень наросли, на Варваркѣ у дома Романовыхъ такой наслой получился до 5 аршинъ противъ стараго уровня). Этотъ, теперь полуподвальный, этажъ и второй носятъ слѣды хорошей простой обработки оконныхъ наличниковъ, карнизовъ. Видимо это были богатыя палаты; ихъ внутреннія помѣщенія перекрыты сводами, — снаружи была открытая терраса — древнее крыльцо, теперь за поздними передѣлками утерявшее свою первоначальную форму. Третій этажъ поздняго времени, начала XVIII в., когда этотъ домъ значился подъ Корчемной канцеляріей, а позже подъ Межевой канцеляріей и въ концѣ XVIII в. здѣсь помѣщался Разрядный Архивъ Сената. Тогда то и могъ быть наложенъ третій этажъ, тогда же могла быть уничтожена внутренняя лѣстница, ведущая въ чердакъ, въ терема, столь обычные при палатахъ бояръ, и слѣды этихъ теремовъ можно уловить въ двухъ комнатахъ этого 3-го этажа, покрытыхъ несвойственными для XVIII вѣка сводами прежняго очертанія.



Домъ Петровскаго монастыря.
Une des maisons du monastère de St. Pierre.

Передняя часть, теперешній входъ, — поздняя, особенно ея верхъ, но лѣвое крыло зданія такое типичное для XVII вѣка по своимъ массамъ; все зданіе теперь подновлено Археологическимъ обществомъ и ревниво охраняется отъ посягательствъ на искаженіе или разрушеніе.

Далеко отъ Кремля за

Яузой, на крутомъ обрывѣ, надъ Москвой рѣкой, существуютъ безформенныя Крутицкія казармы. Огромный дворъ съ разбросанными безличными постройками отдѣляется отъ глухой улички великолѣпными проѣздными воротами съ двухэтажнымъ теремкомъ надъ ними, — это остатокъ огромной ограды съ находящимся здѣсь храмомъ Успенія, — бывшій монастырь (еще въ 1272 г.) древней Сарайской эпархіи, называвшейся позже Крутицкой. Этотъ прекрасный остатокъ былъ частью архіерейскаго дома и ограда была сѣверными главными монастырскими воротами.

Вся эта ограда, бóльшая и лучшая часть которой теперь не сохранилась, была выстроена одновременно съ этими воротами и теремкомъ въ 1674 — 76 г.г., крутицкимъ митрополитомъ Павломъ, заботливой рукой создавшимъ здѣсь цѣлый рядъ домиковъ, съ садами, водометами — «яко нѣкій рай», — для тихихъ трудовъ перваго библейскаго общества.



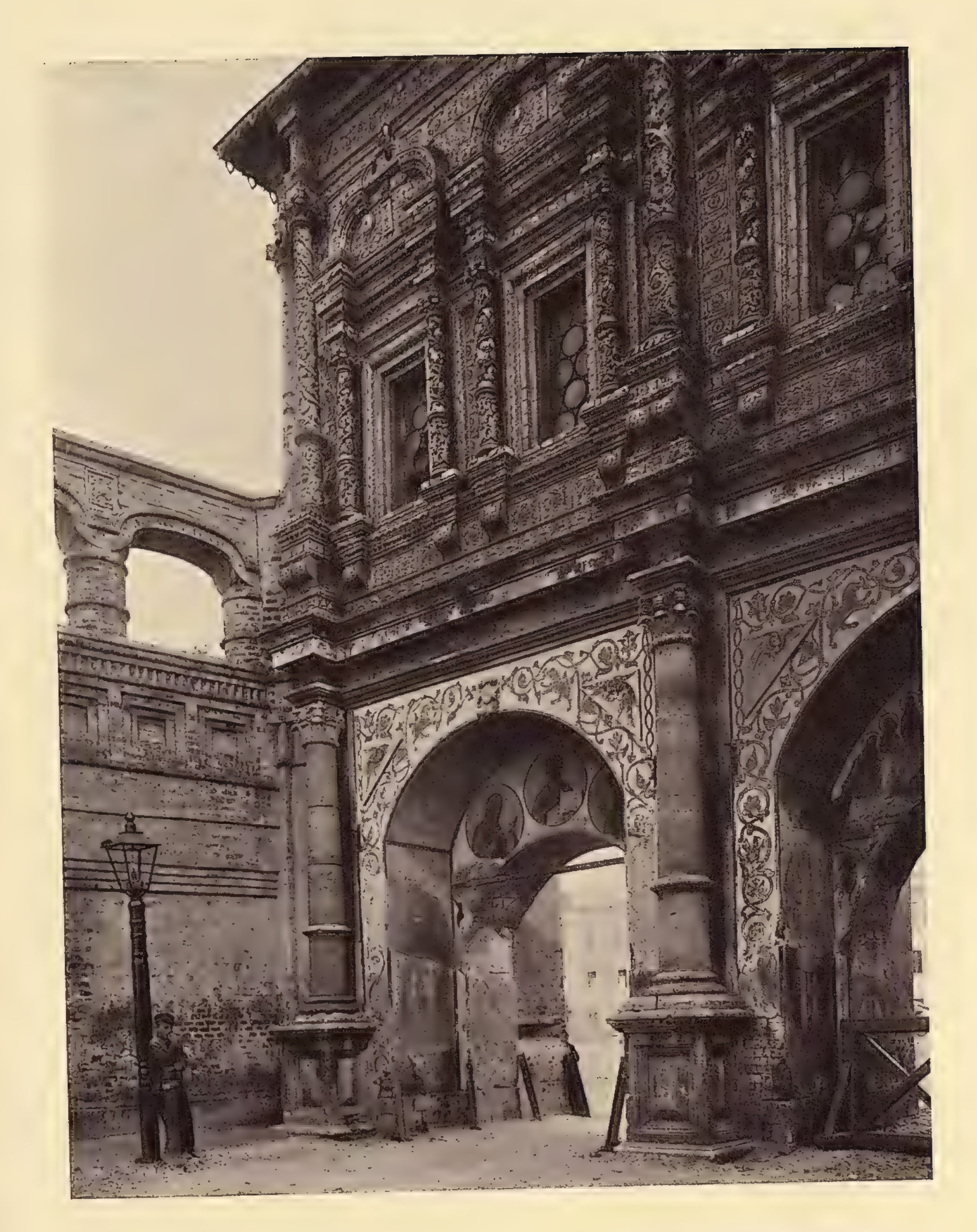
Крутицкій теремъ въ Москвѣ.
(Видъ со двора).

Le palais Kroutitzky à Moscou.
(Vu du côté de la cour).



Крутицкій теремъ въ Москвѣ. I.

Le palais Kroutitzky à Moscou. I.



Крутицкій теремъ въ Москвѣ. II.

Le palais Kroutitzky à Moscou. II.

Тихая обитель, въ садахъ бесѣдки съ надписями: «Трудъ съ покоемъ», существовали до конца XVIII вѣка, когда была упразднена эта Крутицкая эпархія. — И теремокъ съ примыкающей къ нему галереей служилъ переходомъ изъ архіерейскаго дома въ храмъ Успенія, а изъ оконъ терема митрополитъ благословлялъ народъ; таково было назначеніе теремка, но весь его интересъ въ фасадѣ.

Ворота и колонны сложены изъ бѣлаго камня, теремокъ и ограда съ переходомъ изъ кирпича.

Простой со двора, фасадъ съ улицы обильно изукрашенъ цвѣтистыми поливными изразцами. Весь основной тонъ — теплая искрящаяся зелень съ глубоко-желтыми тонами — такъ удивительно чутко угаданъ, какъ наиболѣе соотвѣтствующее пятно декоративное на фонѣ пышныхъ садовъ обители.

Эта богатая орнаментика изразцовъ фасада безъ сомнѣнія лучшей русской работы; перевитыя гирляндами зелени и гроздьями ягодъ колонны — такой любимый мотивъ орнаментовъ той эпохи XVII вѣка. Здѣсь листья и гроздья помимо того, что великолѣпно вылѣплены, еще подчеркнуты ажурными прорѣзами. Изразцы на плоскостяхъ съ рельефомъ, и рельефъ ихъ рѣдкій по своей сочности и выпуклости, мотивы изразцовъ тѣ же репейчатые цвѣты, частью стилизованные, а болѣе взятые съ тканей, богато украшавшихся этими цвѣтами.

Весь этотъ живописный пошибъ изразцовъ перешелъ съ деревянной рѣзьбы; какъ извѣстно, перевитыя колонны часто встрѣчаются на царскихъ вратахъ. Подобныя же колонны очень похожаго рисунка высѣчены изъ камня на наличникахъ колодца Свято-Троицкой лавры — можетъ быть рисунки, «прорѣзи», давалъ тотъ же Степанъ Зиновьевъ «Сницарь» (Schnitzer), украшавшій такими орнаментами карнизы и колонны Ново-Іерусалимскаго храма подъ Москвой. Но такое обиліе изразцоваго одѣянія рѣдко и это почти единственный памятникъ, если не считать богатаго пояса входа въ Николо-Мокринскій храмъ въ Ярославлѣ.

Въ видимой нагроможденности, чрезмѣрности, узорчатости есть своя гармонія и здѣсь примѣненъ весь богатый подборъ различныхъ формъ изразчатыхъ «обломовъ, валиковъ, уступовъ, свѣсковъ, крюковъ, языковъ» и прочаго запаса майолики, все было щедро примѣнено здѣсь мастерами ценинного дѣла, жившими вблизи цѣлой «Гончарной» слободой.

Знаменитый Троицкій пожаръ 1737 г., а затѣмъ пожаръ 1812 года уничтожили сады съ кельями, сгорѣла тогда и черепичная крыша (высокая) на теремѣ, замѣненная теперь желѣзной, но фасадъ уцѣлѣлъ.

Сохраняется этотъ теремокъ возмутительно. Забрызганъ известью и непромытъ, оконныя рѣшетки поломаны, стекла разбиты и внутри пустого терема поселились голуби...

А казармы во дворѣ такъ тщательно поправляются.

Царь Θеодоръ Алексѣевичъ подолгу живалъ въ Симоновомъ монастырѣ, въ концѣ Москвы на югъ. Въ этомъ то монастырѣ и построены были для царя въ 1677 году палаты при трапезной. Зданіе двухэтажное большое, заканчивающееся церковью Тихвинской Божіей Матери.



Трапезная Симонова монастыря. Le réfectoire au monastère de St. Simon.

Въ первомъ этажѣ, по обычаю, помѣстились службы, а во второй вела большая открытая лѣстница съ богатымъ крыльцомъ.

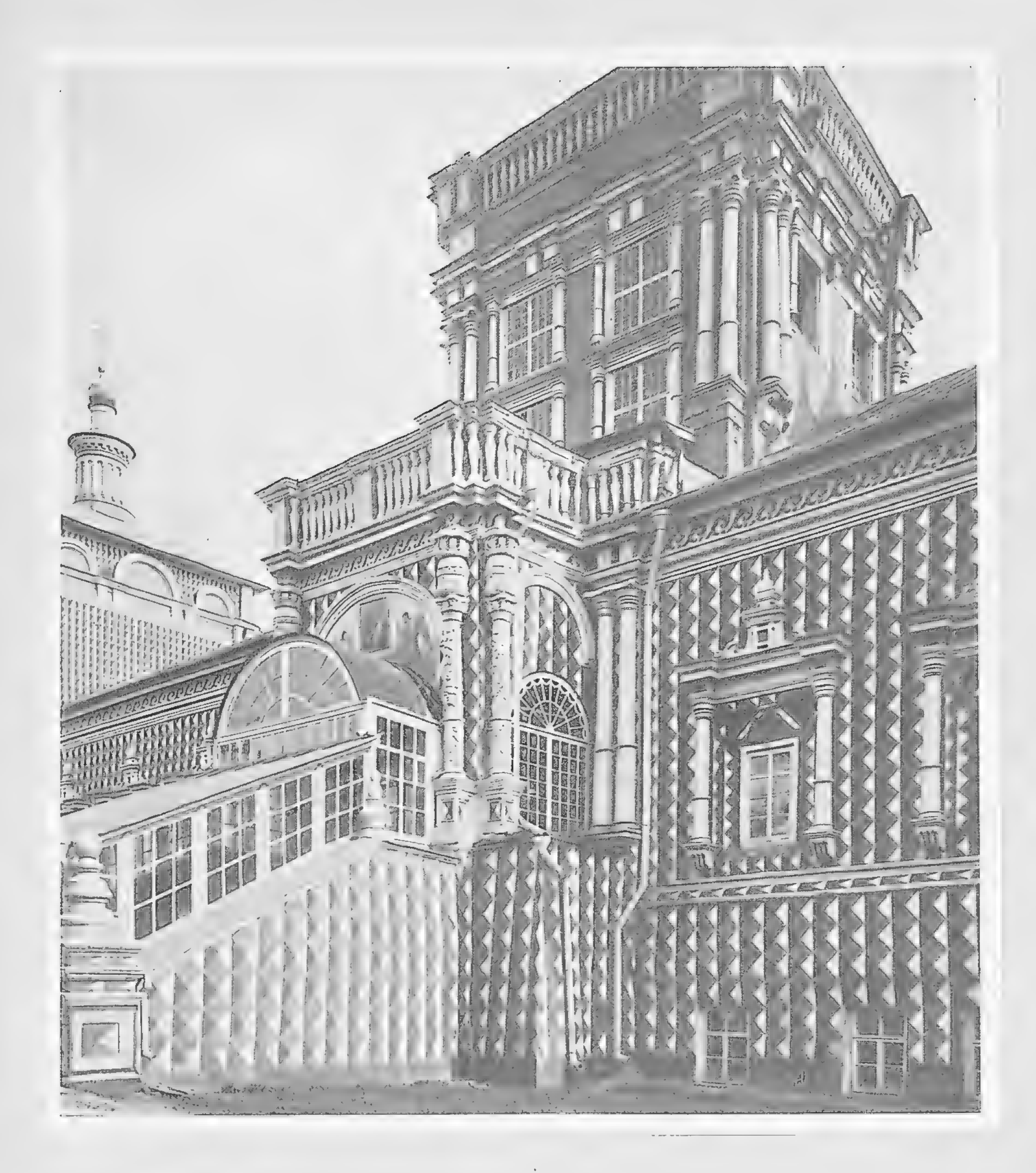
Изъ сѣней налѣво шли трапезныя палаты, а направо государевы палаты. Трапезная, покрытая коробовымъ сводомъ съ распалубками надъ окнами, сообщалась съ церковью.

Изъ сѣней вела въ толщинѣ двухаршинной стѣны лѣсенка на высокую башенку; въ ней былъ тайникъ, была комната подъ сводомъ — теремъ, надъ теремомъ «палатка» и верхняя площадка была «гульбищемъ», откуда открывается такой прекрасный видъ на извивающуюся рѣчку Москву въ зелени и за ней въ дымкѣ далеко Москва. Какое удобное мѣсто для отдыха государя и какъ богато изукрашены были эти палаты.

Зданіе — хорошій типъ богатаго убранства фасадовъ въ эпоху Θеодора Алексѣевича, эпоху русскаго барокко. Какъ интересны эти окна съ наличниками изъ бѣлаго камня, наивны угловыя колонки, причудливо



Уголъ трапезной Симонова монастыря. Un coin du réfectoire au monastère de St. Simon.



Входъ трапезной Симонова монастыря. L'entrée du réfectoire au monastère de St. Simon.

крыльцо съ высѣченными по камню тѣми же цвѣтистыми гирляндами, какъ сочны профили карнизовъ, какая стройная башня съ теремкомъ, съ богатой раскрѣповкой обломовъ! Все это — русская работа, наивная нарисованность всѣхъ деталей по завезеннымъ къ намъ (можетъ быть изъ Польши) нѣмецкимъ листамъ «кунштамъ». А глядя на вѣнчающій боковую стѣну фронтонный щитецъ — столь типичный, такъ и вспоминается подобный же на церкви Маріи въ Вольфенбюттелѣ или на Gewandhaus'ѣ въ Брауншвейгѣ.

Этотъ пріемъ, собственно нѣмецкаго ренессанса, какъ то полюбился намъ, много разъ видоизмѣнялся и примѣнялся часто; и вовсе не логичностью онъ вызывался въ зданіи, а какъ чисто внѣшняя изукрашенность, красивая прилѣпа.

Нарядность была въ модѣ. И не могъ царь Θеодоръ Алексѣевичъ не украшать жилья своего всѣмъ, что было новаго въ рукахъ людей, «каменнаго дѣла подмастерій», создавшихъ эту интересную постройку, гдѣ вложено столько трудолюбія и гдѣ столько, если и не вездѣ послѣдовательной, рисунчатости.

Эта эпоха въ исторіи нашего зодчества любопытна и красоты тутъ не мало; въ ней есть извѣстная послѣдовательность въ развитіи формъ нашего русскаго стиля и все это вовсе не столь чужое, чтобы можно было говорить, что это «упадокъ зодчества», какъ думали археологи Снегиревъ и Павлиновъ, называвшіе эти формы чуждыми.

Вся эта трапезная раскрашена излюбленной въ концѣ XVII вѣка расцвѣткой въ шашку (бѣлое, съ темнокраснымъ, чернымъ или темножелтымъ).

Входная лѣстница наружная теперь закрыта рамами, крыльцо перекрыто по новому въ 30-хъ годахъ, тогда же передѣланы и рамы вновь, переходъ въ бывшую рядомъ каменную палатку отломанъ, какъ и сама палатка. Но всѣ детали наличниковъ, колоннъ, растеки оконныя и карнизы большею частью сохранились нетронутыми до нашихъ дней.

Очень характерна была для одноэтажныхъ построекъ той эпохи — такъ называемая Тургеневская богадѣльня на Моховой улицѣ, гдѣ теперь владѣніе Румянцевскаго Музея.

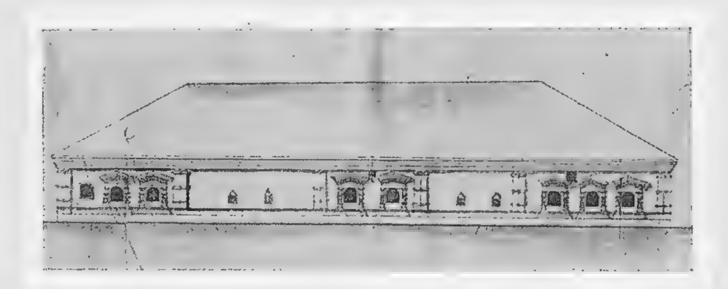
Богадѣльня была при церкви Михаила Малата, стоявшей на горѣ. Съ одной стороны тутъ былъ «непрохожій проулокъ», съ другой тянулось по Моховой на 18 саж. зданіе дворцовой Тургеневской богадѣльни, такъ названной потому, что здѣсь въ началѣ XVII вѣка былъ дворъ боярина Тургенева.

Зданіе простое съ наивнымъ распредѣленіемъ оконъ, украшенныхъ типичными для XVII вѣка наличниками. Зданіе въ концѣ XVIII вѣка было сломано какъ и храмъ, и мѣсто было отдано гвардіи поручику Пашкову подъ выстройку.

Церковное зодчество — это выраженіе религіознаго созерцанія народа, — обильными и хорошими памятниками осталось въ Москвѣ.

Бытъ же XVII вѣка оставилъ намъ немногое, но интересны и эти немногіе остатки.

Есть какая то неуловимая мягкость въ очертаніяхъ всѣхъ архитектурныхъ формъ той эпохи, есть наивно грубоватая безыскусственность въ распредѣленіи массъ и расчлененіи отдѣльныхъ частей. Не было при



Тургеневская богадѣльня (съ древняго чертежа изъ собр. П. И. Щукина).

L'hospice Tourguéneff (d'après un dessin ancien).



Вторыя ворота дома Губернскаго Правленія въ Москвѣ.

L'hôtel de la préfecture du gouvernement. Moscou.

созданіи всѣхъ этихъ построекъ законовъ Витрувія, не знали эти простые люди Палладіевой архитектуры, но былъ у нихъ такой незамутненный глазъ и чутье тонкое, художественное.

Была взаимная спаянность людей созидавшихъ и кому созидали, и какая то общность художественнаго пониманія.

Былъ ли это патріархъ, или ближній бояринъ, или думный дьякъ — всѣ они чувствовали красоты одной душой и постигали прекрасное однимъ инстинктомъ.

Зданіе вытекало изъ самой жизни, изъ уклада ея. Непредвзятый планъ былъ при постройкѣ хорошъ, а жизненное удобство чертило планы — оклады — зданія, а изъ нихъ уже вытекали фасады и фасады какъ будто лѣпились и это подобіе лѣпки чувствуется рѣшительно во всѣхъ постройкахъ той былой Руси XVII вѣка.

Къ изукрашенію приступали бережно и съ любовностью, и оттого то быть можетъ такъ цѣлостна и прекрасна эта красота былого.

И. Бондаренко.





НѢСКОЛЬКО СЛОВЪ О РУССКОЙ ОДЕЖДѢ ВЪ XVI и XVII вв.

(J. Bilibine: Le costume russe aux XVI-e et XVII-e siècles).

Весьма подробно и добросовѣстно описываютъ Московію иностранцы, посѣщавшіе эту страну въ XVI и XVII вѣкахъ. Страна эта кажется имъ кошмарной и дикой. Тяжесть, сонливость и тоска сквозятъ изъ каждой строчки.

Это — страна пьянства, обжорства, невѣжества, сна, религіознаго фанатизма и блуда. И Герберштейнъ, бывшій во главѣ австрійскаго посольства при Василіи III, и англичанинъ Флетчеръ, описывающій Россію въ царствованіе Ѳеодора Іоанновича, и Адамъ Олеарій, участвовавшій въ голштинскихъ посольствахъ въ первой половинѣ и серединѣ XVII в., всѣ они сходятся между собою въ этомъ отношеніи.

Одинъ изъ свиты посольства, въ которомъ участвовалъ Олеарій, далъ въ стихотворной формѣ такой синтезъ своихъ путевыхъ впечатлѣній:

Kirchen Bilder, Creutze, Glocken,
Weiber, die geschminckt als Docken,
Huren, Knoblauch, Branntewein
Seynd in Muszcow sehr gemein.
Auff dem Marckte müssig gehen,
Vor dem Bad entblösset stehen,
Mittag schlaffen, Völlerey,
Rultzen, fartzen ohne Scheu,
Zancken, peitschen, stehlen, morden
Ist auch so gemein geworden
Dass sich, niemand mehr dran kehrt
Weil man's täglich sieht und hört!

Что же, вѣрно ли это? Да, вѣрно и совершенно вѣрно. Но вѣрно — и невѣрно, и болѣе невѣрно, чѣмъ вѣрно.



Одежда русскихъ и татаръ въ XVII вѣкѣ.

Costumes russes et tartare au XVII-e siècle.

что то главное упущено и просмотрѣно. А чтобы усмотрѣть это пропущенное, недостаточно было вкладывать въ свои наблюденія надъ этой невѣдомой и странной страной только одно добросовѣстное любопытство; въ наблюденіяхъ нѣтъ любви къ этому открываемому народу; но они, эти путешественники, и не должны были любить чуждую страну, ими посѣщаемую.

Намъ, современнымъ русскимъ людямъ, трудно представить себѣ Московію XVI и XVII вв. Мы вѣдь знаемъ, что изъ этой почвы лѣни и сна выросла мощная фигура Петра Великаго, самаго сильнаго изъ богатырей, какихъ знаетъ вся исторія, оттуда же выросъ Пушкинъ, и этихъ двухъ именъ достаточно. И выросли они изъ чего то того добраго, что просмотрѣли всѣ эти Герберштейны и Олеаріи.

И все же, когда приходится докапываться до того, какъ, напримѣръ, одѣвались русскіе люди того недавняго и далекаго времени, то приходится обращаться за справками къ тѣмъ же иностранцамъ, такъ какъ русскіе не изображали дѣйствительности.

Эта дѣйствительность проступаетъ, правда, наружу и въ работахъ русскихъ иллюминаторовъ и живописцевъ, проступаетъ черезъ тѣ условныя и постоянныя формы, которыхъ они придерживались, но надо помнить, что князья и цари не ходили въ тѣхъ одѣяніяхъ, въ которыхъ они изображались русскими живописцами въ стѣнописи.

Иностранцы, изображавшіе въ гравюрахъ русское одѣяніе, дозволяли себѣ большія неточности, утрируя тѣ особенности костюма, которыя казались имъ странными. Но разъ мы усматриваемъ какой нибудь одинъ и тотъ же покрой у двухъ или у трехъ путешественниковъ, то къ такому изображенію мы можемъ уже отнестись съ полнымъ довѣріемъ.



Предметъ этой замѣтки — сказать нѣсколько словъ о русскомъ костюмѣ XVII в. Матеріаломъ для нея послужили, главнымъ образомъ, путешествія иностранцевъ.

Прежде, чѣмъ приступать къ описанію костюма, необходимо остановиться на описаніи тѣлосложенія русскихъ.

Начнемъ съ мужчинъ. — «Мужчины у русскихъ, большею частью, рослые, толстые и крѣпкіе люди, кожею и натуральнымъ цвѣтомъ своимъ сродные съ другими европейцами. Они очень почитаютъ длинныя бороды и толстые животы, и тѣ, у кого эти качества имѣются, пользуются у нихъ большимъ почетомъ. Его царское величество такихъ людей изъ числа купцовъ назначаетъ, обыкновенно, для присутствія при публичныхъ аудіенціяхъ пословъ, полагая, что этимъ усилено будетъ торжественное величіе [пріема]. Усы у нихъ свисаютъ низко надъ ртомъ. Волосы на головѣ только ихъ попы или священники носятъ длинные, свѣшивающіеся на плечи; у другихъ они коротко острижены. Вельможи даже даютъ сбривать эти волосы, полагая въ этомъ красоту.

Однако, какъ только кто либо погрѣшитъ въ чемъ нибудь передъ его царскимъ величествомъ или узнаетъ, что онъ впалъ въ немилость, онъ безпорядочно отпускаетъ волосы до тѣхъ поръ, пока длится неми-



Герберштейнъ въ жалованной ему одеждѣ.
(Съ современнаго рисунка).

Herberstein vêtu de l'halit, donné par le Tsar.
(D'après un dessin de l'époque).

лость. Можетъ быть, обычай этотъ перенятъ ими у грековъ, которымъ они вообще стараются подражать: вѣдь, Плутархъ разсказываетъ, что греки, когда съ ними случалось большое несчастье, ходили съ длинными, отпущенными волосами. Женщины же, въ такихъ случаяхъ, стригли свои волосы». (Олеарій).

То же пишетъ и Флетчеръ:

«Волосы на головѣ стригутъ плотно до самой кожи, кромѣ того, когда кто бываетъ въ опалѣ у царя. Тогда отращаетъ онъ волосы до плечъ, закрывая ими лицо, какъ можно уродливѣе и безобразнѣе. На голову бояре одѣваютъ кромѣ другого головного убора тафью или небольшую круглую шапочку, которая закрываетъ немного поболѣе маковки и, обыкновенно, богато вышита шелкомъ и золотомъ и украшена жемчугомъ и драгоцѣнными каменьями. Сверхъ тафьи носятъ большую шапку изъ мѣха чернобурой лисицы (почитаемаго за лучшій мѣхъ) съ тіарою или длинною тульею, которая возвышается изъ мѣховой опушки на подобіе персидской или вавилонской шапки».

Это общій типъ шапки, наиболѣе обыкновенной. Кромѣ него можно указать на рядъ разновидностей.

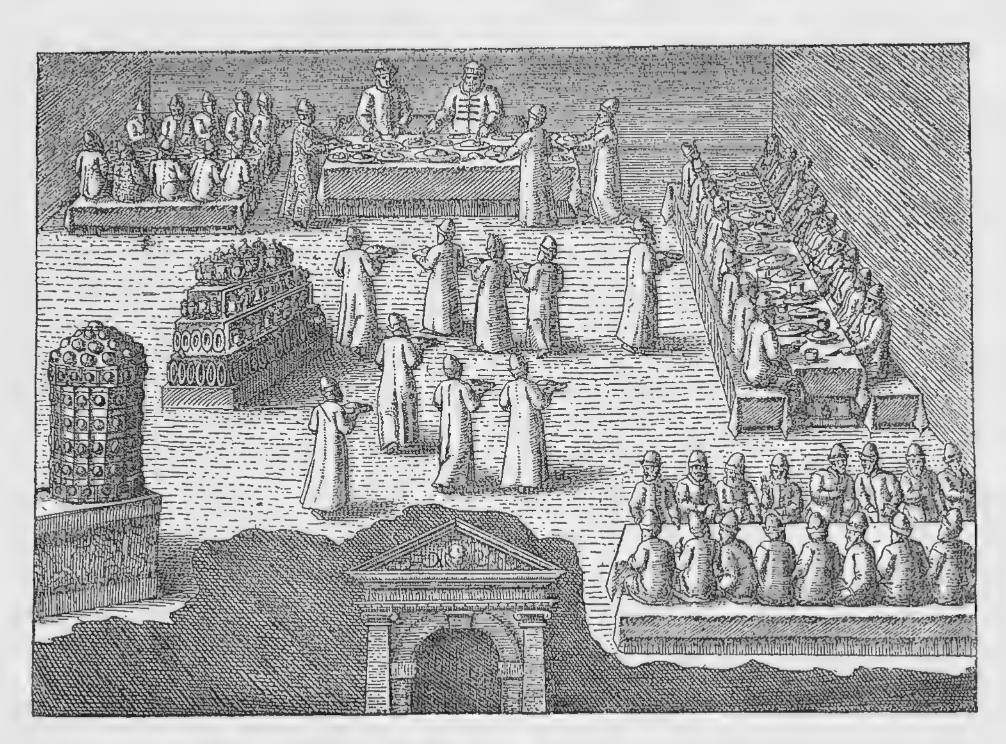
Тулью шапки, высокую и длинную, въ видѣ колпака, сравниваемую Флетчеромъ съ вавилонской шапкой, не всегда окаймлялъ мѣхъ. Часто это былъ узорчатый, шитый золотомъ и убранный каменьями околышъ, какъ это видно изъ прилагаемой гравюры на третьей фигурѣ — Moscovita habitu militari.

На этой же гравюрѣ, на фигурѣ съ подписью: Moscovitae magnatis habitus, мы видимъ сплошь мѣховую пышную шапку, ворсомъ кверху. Это — не фантазія или ошибка рисовальщика, такъ какъ подобныя же шапки встрѣчаются и на другихъ одновременныхъ изображеніяхъ. Прилагаемая гравюра относится къ XVI в. Можно предположить, что шапка эта, постепенно подымаясь кверху, вытянулась къ XVII в. до той парадной горлатной шапки, которая носилась боярами въ торжественныхъ случаяхъ, какъ то: при большихъ торжествахъ, во время пріема царемъ пословъ и т. д. Этотъ головной уборъ не являлся обычнымъ и повседневнымъ. На прилагаемой гравюрѣ конца XVI в. (Якобъ Ульфельдъ, «Hodoeporicon Ruthenicum»), изображающей пиръ въ Александровской Слободѣ, высокихъ горлатныхъ шапокъ еще нѣтъ. У Олеарія, бывшаго въ Москвѣ при Михаилѣ Ѳеодоровичѣ, шапки эти являются исключительно оффиціальнымъ торжественнымъ уборомъ.

На прилагаемомъ снимкѣ съ картины XVII в., находящейся въ Пештѣ, изображенъ какой то пріемъ посольства. Всѣ бояре въ горлатныхъ шапкахъ и только нѣсколько человѣкъ (можетъ быть, дьяки) имѣютъ на головѣ тафьи.

Затѣмъ можно указать на головной уборъ XVI и XVII в., имѣвшій видъ колпака, подбитаго мѣхомъ, съ разрѣзомъ спереди. Великій князь Василій III имѣетъ у Герберштейна такой головной уборъ.

Нарядная шапка съ тульею плоскою сверху, узорчатой и подчасъ украшенной каменьями, окруженная мѣховой опушкой, разрѣзанной спереди, называлась мурмолкой. Это — преимущественно головной уборъ молодыхъ щеголей.



Якобъ Ульфельдъ:
Пиръ въ Александровской слободѣ.

J. Uhlfeld:
Un festin chez le Tsar.

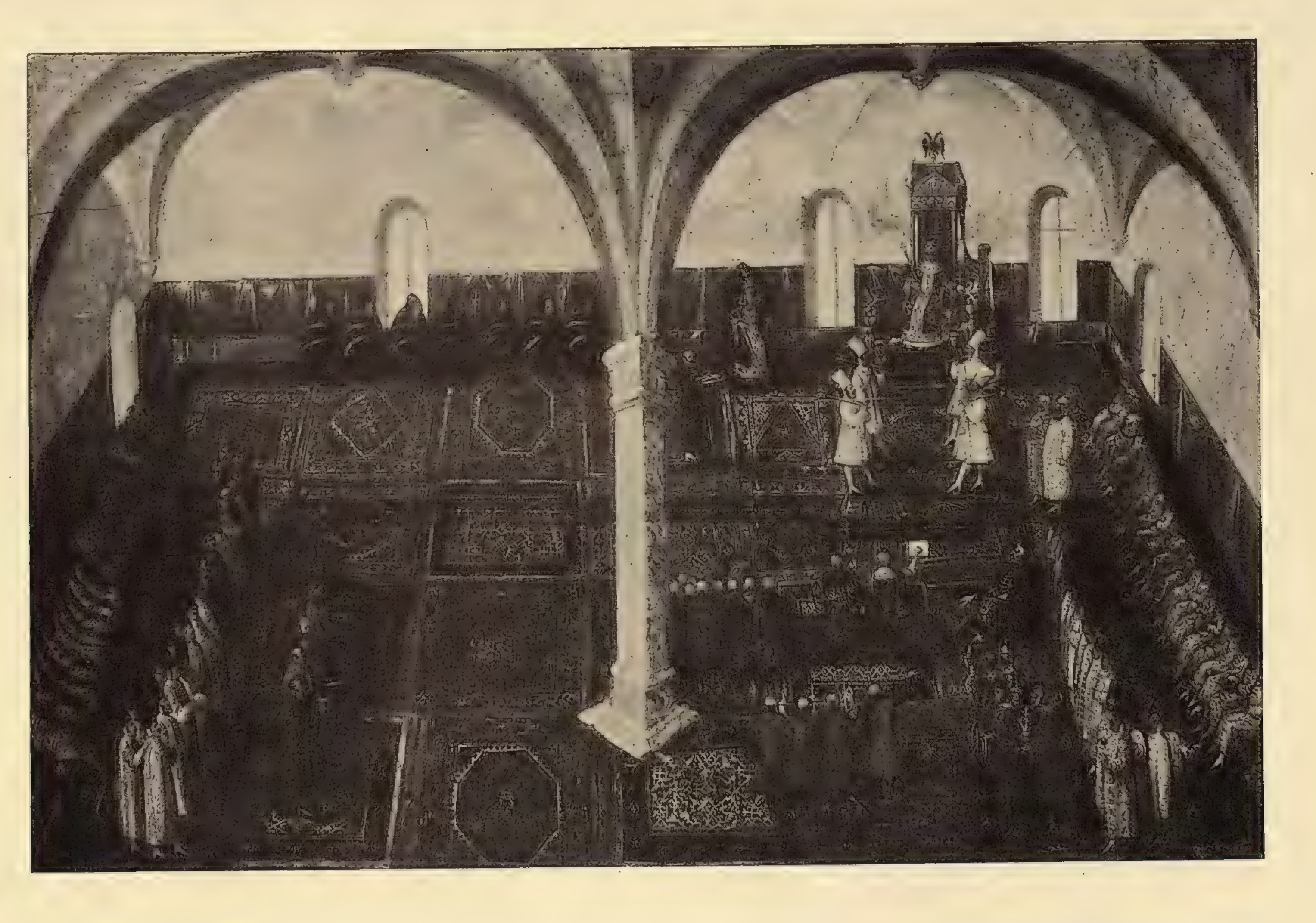
Колпаки, мурмолки и другія шапки, кромѣ горлатныхъ, уснащивались металлическимъ подобіемъ перьевъ, блестящимъ и дрожащимъ.

Герберштейнъ такъ описываетъ головной уборъ Василія III, бывшій на немъ во время охоты на зайцевъ, устроенной въ честь цесарскихъ пословъ:

«Головнымъ уборомъ его служилъ такъ называемый у нихъ Колпакъ. Этотъ Колпакъ съ обѣихъ сторонъ, и сзади и спереди, имѣлъ какъ бы ожерелья (monilia), изъ которыхъ золотыя пластинки направлялись въ высь, на подобіе перьевъ, и, сгибаясь, развѣвались вверхъ и внизъ».

Объ одеждѣ XVII в. нельзя говорить отдѣльно, не затрогивая предъидущихъ эпохъ. Покрой мѣнялся гораздо медленнѣе, чѣмъ въ наше время, когда платья, носившіяся двадцать лѣтъ тому назадъ, уже кажутся совершенно невозможными, а моды, которыя находятся отъ насъ на разстояніи даже не цѣлаго столѣтія, чаруютъ насъ, какъ далекая и милая старина.

Въ XVI и XVII вв. покрой платья былъ почти одинъ и тотъ же, и въ XVII в. только нѣкоторыя детали прибавились къ костюму прежняго вѣка, напримѣръ, горлатная шапка, о которой мы говорили, высокій, ушитый каменьями или вышитый золотомъ, стоячій воротникъ — козырь и т. д., но основы были тѣ же; это были тѣ же кафтаны, тѣ же охабни, тѣ же шубы. Костюмъ — какъ и орнаментъ, какъ архитектура и какъ языкъ — измѣнялся незамѣтно для лицъ, носившихъ его, и измѣнялся онъ не по приказамъ дѣлателей модъ, а подъ вліяніемъ измѣненій самой жизни всего народа.



Пріемъ пословъ царемъ.
(Будапештскій музей).

Une réception d'ambassadeurs par le Tsar.
(Musée de Buda-Pest).

Славяне времен Цезаря ходили навѣрняка въ такомъ платьѣ, что, если бы выходецъ съ того свѣта тѣхъ временъ явился во время полевыхъ работъ въ наше время среди крестьянъ Сѣвера Россіи, гдѣ еще носятъ этнографическій костюмъ, то наши современники не нашли бы въ немъ ничего страннаго: этотъ предокъ былъ бы бородатый, въ войлочномъ колпакѣ, въ холщевой рубахѣ почти безъ ворота, можетъ быть, въ набойчатыхъ штанахъ и лаптяхъ. Конечно, говорилъ бы онъ иначе.



Василій III Іоанновичъ.
Wassily III. (Tiré d'une édition de 1575).

Если бы къ зимнему крестьянскому обозу присталъ выходецъ съ того свѣта, умершій въ XIV, XV или XVI вѣкѣ, то опять таки онъ не вызвалъ бы удивленія своимъ костюмомъ среди обозныхъ, такъ какъ онъ былъ бы одѣтъ почти такъ же, какъ и они: на немъ, поверхъ тулупа, былъ бы армякъ, поднятый воротникъ котораго защищалъ бы его отъ вѣтра, на рукахъ были бы рукавицы, а на головѣ какая нибудь суконная шапка, подбитая мѣхомъ.

Такимъ образомъ, основное одѣяніе, одѣяніе, въ которомъ были лишь элементы необходимости, а не франтовства, относится къ самой глубокой древности и почти не измѣнилось до нашего времени. Вѣдь, въ сущности, что такое рубаха? Два сшитыхъ прямыхъ куска холста съ прорѣзомъ для головы и пришитыми прямо чехлами для рукъ. По покрою это, именно, простѣйшій покровъ для тѣла, — костюмъ необходимости; и, вѣроятно, съ тѣхъ поръ, какъ стали сѣять ленъ, существуетъ и рубаха, а такъ какъ человѣкъ еще на костяхъ до-историческихъ животныхъ выцарапывалъ узоры, потому, что узоръ есть та же пѣсня, но только зрительная, то и эта простѣйшая одежда, рубаха — орнаментировалась по вороту, на рукавахъ и по подолу.

Мода, т. е. исканіе нарочитой красоты въ одеждѣ, шла, идетъ и будетъ идти всегда отъ высшихъ классовъ населенія къ низшимъ, т. е. люди, стоящіе наверху, имѣютъ больше сношеній и заражаются чужими примѣрами, а люди, стоящіе внизу, естественно, подражаютъ тѣмъ изъ высшихъ, кого видятъ непосредственно около себя.

Отъ норманов, проложившихъ «Великій путь изъ Варягъ въ Греки», славянскіе князья, потомъ обрусѣвшіе, а до того сами варяги или частью варяги, а вмѣстѣ съ ними и ихъ приближенные люди и дружина, стали

брить бороды и оставлять усы. Это — уже мода. Съ введеніемъ византійской вѣры, мода эта исчезаетъ, и князья отпускаютъ себѣ бороды. Это видно, напримѣръ, изъ монетъ.

Населеніе, которое зорко присматривается къ тому, что дѣлаютъ старшіе, идетъ по ихъ стопамъ.

Нормано-византійскій характеръ костюма, имѣвшій на Руси мѣсто въ періодъ до-татарскій, смѣняется восточнымъ вліяніемъ своихъ поработителей, и здѣсь и надо искать начало той русской моды, скажемъ, Московской, которая достигла своего апогея въ XVII вѣкѣ.

Съ реформами Петра начинаютъ теряться высшіе свои указатели нарядовъ. Царскій дворъ и бояре переодѣлись внезапно до того непонятнымъ образомъ и такъ странно, что пристать къ нимъ страшно. Къ тому же и грѣхъ. Не потерявшіе вѣры и разсудка купцы, особенно внѣ центровъ, еще ходятъ по человѣчески, и народъ, по силѣ инерціи, еще продолжаетъ больше столѣтія одѣваться по старому, но незамѣтно вкрадывается и новая струя, а этнографическое разоруженіе, начавшись отъ центровъ, расплывается все шире и шире, и теперь, въ наше время, остатки этнографическаго костюма затаились лишь по самымъ отдаленнымъ угламъ страны, какъ потомки древнихъ кельтовъ во Франціи и Англіи.

Мечтать о возрожденіи крестьянскихъ нарядовъ и жалѣть объ исчезновеніи ихъ — несбыточно и напрасно. Верхи не переодѣнутся же; что же касается разбогатѣвшаго простолюдина, то онъ, естественно, одѣнется въ обычное городское платье, а не въ охабень или терликъ.

Возвращаясь къ подробному перечисленію частей одежды, которыхъ было много, одна на другой, можно, прежде всего, привести описанія русскихъ одѣяній у Герберштейна, Флетчера и у Олеарія.

Первое, повторяемъ, относится къ началу XVI вѣка, второе къ самому концу XVI-го, а третье къ первой половинѣ XVII вѣка.

Герберштейнъ говоритъ:

«Всѣ они имѣютъ сходное одѣяніе или тѣлесное убранство; кафтаны (tunicas) они носятъ длинные, безъ складокъ, съ очень узкими рукавами, почти на венгерскій ладъ; при этомъ христіане носятъ узелки, которыми застегивается грудь, на правой сторонѣ, а татары, имѣющіе очень похожее одѣяніе, — на лѣвой. Сапоги они носятъ, по большей части, красные и притомъ очень короткіе, такъ что они не доходятъ до колѣнъ, а подошвы у нихъ подбиты желѣзными гвоздиками. Рубашки у всѣхъ почти разукрашены около шеи разными цвѣтами; застегиваютъ ихъ запястьями или шариками, серебряными или мѣдными вызолоченными, присоединяя ради украшенія жемчугъ. Они подпоясываются отнюдь не по животу, но по бедрамъ и даже опускаютъ поясъ до паха, чтобы животъ больше выдавался».

Флетчеръ говоритъ такъ:

«На шею (всегда голую) надѣвается ожерелье изъ жемчуга и драгоцѣнныхъ камней, шириною въ три и четыре пальца. Сверхъ рубахи (изукрашенной шитьемъ, потому что лѣтомъ они дома носятъ ее одну) надѣвается зипунъ, или легкая шелковая одежда, длиною до колѣнъ, которая застегивается спереди, и потомъ кафтанъ, или узкое за-

стегнутое платье, съ персидскимъ кушакомъ, на которомъ вѣшаютъ ножи и ложку. Кафтаны шьются, обыкновенно, изъ золотой парчи и спускаются до самыхъ лодыжекъ. Сверхъ кафтана надѣваютъ распашное платье изъ дорогой шелковой матеріи, подбитое мѣхомъ и обшитое золотымъ галуномъ: оно называется ферязью. Другая верхняя одежда изъ камлота или подобной матеріи есть охабень, весьма длинный, съ рукавами и воротникомъ, украшеннымъ каменьями и жемчугомъ. При выходѣ изъ дому набрасывается сверхъ всей этой одежды (которая очень легка, хотя состоитъ изъ нѣсколькихъ платьевъ) такъ называемая однорядка, похожая на охабень, съ тою разницею, что шьется безъ воротника; она бываетъ, обыкновенно, изъ тонкаго сукна или камлота. Сапоги, которые носятъ вмѣсто исподняго платья, съ заправленными въ нихъ онучками (вмѣсто носковъ), дѣлаются изъ персидской кожи, называемой сафьяномъ, и вышиваются жемчугомъ. Нижнее платье, обыкновенно, изъ золотой парчи. Со двора они всегда выѣзжаютъ верхомъ, хотя бы на самое близкое разстояніе, что соблюдается и боярскими (дѣтьми) или дворянами.

Боярскіе дѣти, или дворяне, одѣваются точно такъ же, употребляя только другую матерію на платья, но кафтанъ или нижнее платье и у нихъ бываетъ иногда изъ золотой парчи, а прочее платье суконное или шелковое».

Олеарій описываетъ мужскую одежду слѣдующимъ образомъ:



Мужская одежда
(по гравюрѣ изъ книги А. Олеарія).

Costumes russes
(d'après une édition de 1656).

«Одежда мужчинъ у нихъ почти сходна съ греческою. Ихъ сорочки широки, но коротки и еле покрываютъ сѣдалище; вокругъ шеи онѣ гладки и безъ складокъ, а спинная часть отъ плечъ подкроена въ видѣ треугольника и шита краснымъ шелкомъ. У нѣкоторыхъ изъ нихъ клинышки, подъ мышками, а также по сторонамъ сдѣланы очень искусно изъ красной тафты. У богатыхъ вороты сорочекъ (которые шириною съ добрый большой палецъ) точно такъ же, какъ полоска спереди, (сверху внизъ) и мѣста вокругъ кистей рукъ — вышиты пестрымъ крашенымъ шелкомъ, а то и золотомъ и жемчугомъ; въ такихъ случаяхъ воротъ выступаетъ подъ кафтаномъ; воротъ у нихъ застегивается двумя большими жемчужинами, а также золотыми или серебряными застежками. Штаны ихъ вверху широки и, при помощи особой ленты, могутъ по желанію суживаться и расширяться. На сорочку и штаны они надѣваютъ узкія одѣянія вродѣ нашихъ камзоловъ, только длинныя, до колѣнъ и съ длинными рукавами, которые передъ кистью руки собираются въ складки; сзади, у шеи, у нихъ воротникъ въ четверть локтя длиною и шириною; онъ снизу бархатный, а у знатнѣйшихъ изъ золотой парчи: выступая надъ остальными одеждами, онъ подымается вверхъ на затылкѣ. Это одѣяніе они называютъ ‚кафтаномъ‘. Поверхъ кафтана нѣкоторые носятъ еще другое одѣяніе, которое доходитъ до икръ или спускается ниже ихъ и называется ферязью. Оба эти нижнія одѣянія приготовляются изъ катуна, киндіака, тафты, дамаста или атласа, какъ кто въ состояніи завести его себѣ. Ферязь на бумажной подкладкѣ. Надъ всѣмъ этимъ у нихъ длинныя одѣянія, спускающіяся до ногъ; таковыя они одѣваютъ, когда выходятъ на улицу. Они въ большинствѣ случаевъ изъ синефіолетоваго, коричневаго (цвѣта дубленной кожи) и темно-зеленаго сукна, — иногда также изъ пестраго дамаста, атласа или золотой парчи.

Въ такомъ родѣ всѣ кафтаны, которые находятся въ сокровищницѣ великаго князя и во время публичныхъ аудіенцій выдаются мужчинамъ, засѣдающимъ на нихъ, для усиленія пышности.

У этихъ наружныхъ кафтановъ сзади на плечахъ широкіе вороты, спереди, сверху внизъ, и съ боковъ прорѣзы съ тесемками, вышитыми золотомъ, а иногда и жемчугомъ; на тесемкахъ же висятъ длинныя кисти.

Рукава у нихъ почти такой же длины, какъ и кафтаны, но очень узки; ихъ они на рукахъ собираютъ во многія складки, такъ что едва удается просунуть руки; иногда же, идя, они даютъ рукавамъ свисать ниже рукъ. Нѣкоторые рабы и легкомысленные сорванцы носятъ въ такихъ рукавахъ камни и кистени, что нелегко замѣтить: нерѣдко, въ особенности ночью, съ такимъ оружіемъ они нападаютъ и убиваютъ людей».

Изъ этого отрывка видно, что внѣшняя пышность царскихъ пріемовъ и церемоній поддерживалась дорогими одеждами, нарочно выдававшимися на это время изъ царской казны, такъ что пышность эта являлась обязательной дворцовой формой, скажемъ по нынѣшнему: придворнымъ мундиромъ, но это были все тѣ же одежды и того же покроя, но только изъ болѣе дорогихъ тканей и мѣховъ.



Фантастическое изображеніе русскаго костюма (съ грав. XVII вѣка). Costume russe-fantastique (d'après une gravure du XVII-e siècle).

«Да какъ послы бываютъ у царя на приѣздѣ и на отпуске, і въ то время палата бываетъ устроена по посольскому обычаю; а полъ бываетъ высланъ Перситцкимі коврамі; а бояре, и думные и ближние люді, столники, и дворяне, и дьяки, и гости, бываютъ въ платье въ золотомъ». (Котошихинъ). *

«Въ торжественныхъ случаяхъ свита, окружавшая государя, была также одѣта болѣе или менѣе богато, смотря по значенію праздиества и соотвѣтственно одеждѣ государя. Для этого изъ дворца отдавался приказъ, въ какомъ именно платьѣ быть на выходѣ. Еслижъ бояринъ былъ недостаточенъ и не имѣлъ богатой одежды, то на время выхода такую одежду ему выдавали изъ царской казны. Впослѣдствіи при царѣ Өедорѣ Алексѣевичѣ изданъ былъ даже особый указъ, 1680 года декабря 19, которымъ назначено было именно въ какіе господскіе и владычни праздники и въ какомъ платьѣ быть во время царскихъ выходовъ.

Общимъ для всѣхъ выходнымъ платьемъ назначена была **ферезея**, верхнее платье, родъ опашня. По богатству матерій, ферезеи раздѣлены были на три разряда: золотыя, изъ золотныхъ матерій, бархатныя и объяринныя, изъ шелковыхъ матерій моаре». **

Спеціальную одежду носили самъ царь во время торжествъ, духовенство, личная почетная царская стража характера исключительно церемоніальнаго — рынды, нѣкоторыя должностныя лица изъ дворцоваго штата, какъ напр. приставленныя къ царской охотѣ, гвардія или стрѣльцы и въ XVII в., особенно къ концу его, нѣкоторыя другія войсковыя части. Говоря о костюмѣ вообще, мы не станемъ касаться этихъ уже, если можно сказать, форменныхъ одѣяній.

Но и форма эта, кромѣ, именно, ближайшаго дворцоваго штата, не соблюдалась, надо полагать, съ особой точностью.

Если, напримѣръ, прослѣдить одежду приставовъ, съ которыми приходилось имѣть дѣло голштинскому посольству, секретаремъ котораго былъ Олеарій, то можно усмотрѣть, что пристава эти были въ разныхъ мѣстахъ и въ разное время одѣты по разному. Хотя, быть можетъ, и въ форменной одеждѣ бывала иногда меньшая и большая степень парадности, какъ и въ наше время.

Приставъ, встрѣчавшій голштинское посольство на русской границѣ былъ въ красномъ дамастовомъ кафтанѣ. Подъ Москвой картина уже мѣняется:

«Когда мы подвинулись впередъ на выстрѣлъ изъ пистолета, подъѣхали два пристава въ одеждахъ изъ золотой парчи и высокихъ собольихъ шапкахъ, на прекрасно убранныхъ бѣлыхъ лошадяхъ. Вмѣсто поводьевъ у лошадей были очень большія серебряныя цѣпи со звеньями, шириною болѣе чѣмъ въ два дюйма, но толщиною не шире тупой стороны ножа, притомъ столь великими, что почти можно было просунуть

---

* Григорій Котошихинъ или Кошихинъ, подъячій Посольскаго Приказа, бѣжалъ въ Польшу въ 1664 г. Съ 1666 г. онъ поселился въ Стокгольмѣ, гдѣ и написалъ свое сочиненіе «о Россіи», переведенное на шведскій языкъ. Русскій подлинникъ рукописи находится въ Упсалѣ.

** Забѣлинъ. Домашній бытъ русскихъ царей. Полн. Собр. Зак. № 850.



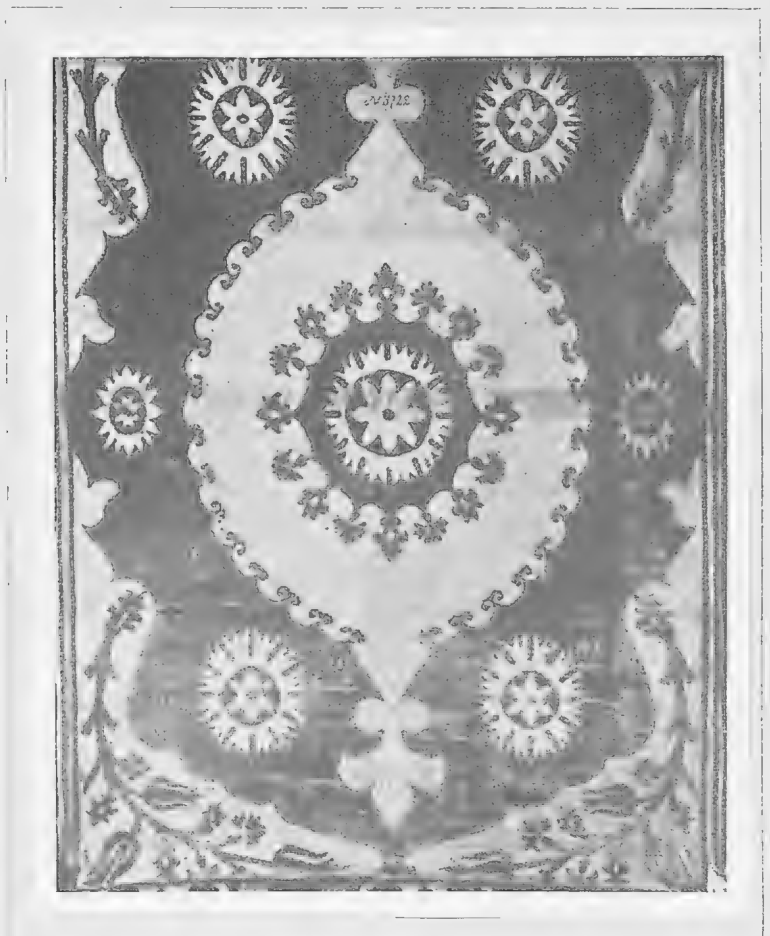
Кафтанъ становой.
(Оружейная Палата въ Москвѣ).

Vêtement d'employés supérieurs.
(Salle des Armures à Moscou).

руку; эти цѣпи при движеніи лошадей производили сильный шумъ и странный звонъ». (Олеарій).

Дальше, передъ пріемомъ посольства самимъ царемъ, пристава получаютъ, какъ указывалось выше, одежду изъ царской казны.

«Рано утромъ 19-го августа приставы явились вновь, чтобы узнать, собираемся ли мы въ путь, и когда они увидали, что мы вполнѣ готовы, то поспѣшно поскакали опять къ Кремлю. Вслѣдъ затѣмъ доставлены были великокняжескія бѣлыя лошади для поѣзда. Въ 9 часовъ приставы



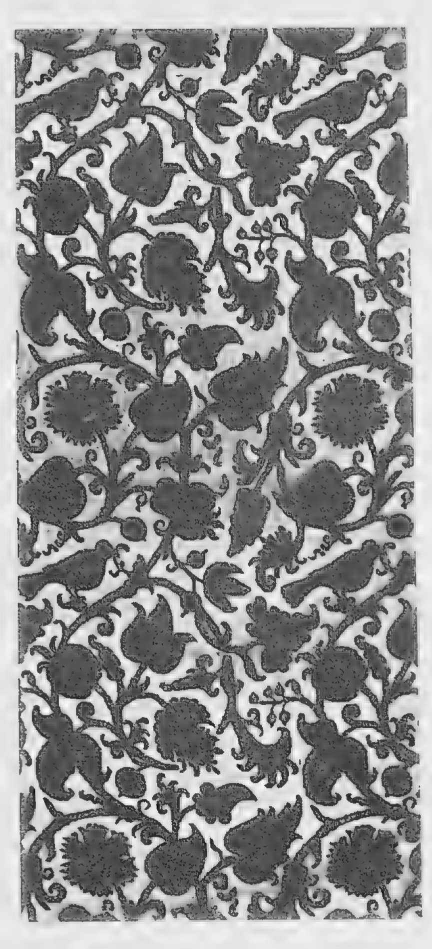
Кусокъ парчи XVII в. Fragment de brocart (XVII-e s.).

вернулись въ обыкновенныхъ своихъ одеждахъ, велѣвъ нести за собою новые кафтаны и высокія шапки, взятые ими изъ великокняжескаго гардероба: приставы одѣли ихъ въ передней у пословъ, гдѣ они въ нашемъ присутствіи разубрались наилучшимъ образомъ». (Олеарій).

Нѣсколько лѣтъ спустя, во время второго посѣщенія Московіи посольствомъ, приставъ, на границѣ былъ уже не въ красномъ, а въ зеленомъ шелковомъ кафтанѣ, обвѣшанномъ золотыми цѣпями; поверхъ кафтана висѣла длинная одежда, подбитая куницами.

Одежда, какъ то: кафтаны, шубы и т. п., имѣлась въ большомъ запасѣ въ царской казнѣ не только для надѣванія ихъ во время торжествъ, но

также и для раздачи въ видѣ подарковъ. Эти дарованныя одѣянія, какъ царскіе знаки отличія, получали не только русскіе, но и иностранцы, пріѣзжавшіе послами въ Москву. Такъ Герберштейнъ получилъ отъ Василія III богатую шубу.


Кусокъ парчи.
Fragment de brocart (XVII-e s.).

Олеарій, говоря объ отпускѣ пословъ, пишетъ:

«Прежде всего поѣхалъ въ Кремль персидскій посолъ — «купчина» или купецъ. Онъ вернулся съ наброшеннымъ на плечи русскимъ краснымъ атласнымъ кафтаномъ, подбитымъ прекрасными соболями. Подобный обычай существуетъ и въ Персіи при отпускѣ».

«Къ Крымскому хану», пишетъ Котошихинъ: «и къ его царице, и къ царевичамъ, и къ ихъ женамъ, и къ дѣтямъ ихъ, и къ пашамъ, и къ князямъ, и къ мурзамъ, и къ ближнимъ людемъ, посылаютъ съ посланники шубы собольи, куньи, бѣльи, покрыты золотомъ, да шубы жъ лисьи, песцовые, заячьи, покрыты камкою цветною, однорядки суконные, кафтаны камчатые, шапки, сапоги, соболи, куницы, лисицы, ежегодь, а что годъ передъ годомъ съ прибавкою, для того: которые имъ дары не полюбятся, и они перемѣниваютъ, или къ тому прібавливаютъ, а чего кому не достанетъ по росписи, и они тѣхъ посланниковъ мучатъ и бьютъ і въ тюрьмѣ держатъ». И такъ далѣе; такихъ примѣровъ можно привести большое множество.

Очевидно, для всего этого громаднаго количества дорогихъ одеждъ, какъ для собственнаго дворцоваго употребленія, такъ и для раздачи и разсылки въ видѣ подарковъ, требовалось особое вѣдомство, и такимъ гардеробнымъ вѣдомствомъ былъ Казенный Дворъ.

«Казенный Дворъ», пишетъ Котошихинъ: «а въ немъ Приказъ, а сидитъ въ томъ Приказе казначей, а съ нимъ два дьяка; и тотъ казначѣй думной же человѣкъ, и сидитъ въ думѣ выше думныхъ дворянъ.

А на томъ дворѣ царская казна: золотая, серебряная, сосуды, и бархаты, и объярі, и атласы, и камки, и таоты, и ковры золотные и серебряные, и бархаты жъ, и сукна, и объярі, и атласы, и камки и таоты, и дороги, и киндяки, и шолки, і всякая домовая казна; и исъ тое казны берутъ къ царю, и къ царицѣ, и къ царевичамъ, и къ царевнамъ, что понадобитца на что, съ царского повелѣния, и раздаютъ всякаго чину людемъ въ жалованье.

Да въ томъ же Приказе скорнячниковъ и портныхъ мастеровъ съ р̃ человѣкъ», и дальше:

«А кому что дается изъ его царские казны жалованья, и то росписано ниже сего по статьямъ.

Бояромъ, околничимъ, и думнымъ людемъ, и столникомъ и дворяномъ, и дьякомъ, за службы, шубы бархотные золотные и атласные золотные жъ, на соболяхъ.

Дворяномъ, и стряпчимъ, и жилцомъ, и переводчикомъ, и подъячимъ, сукна и камки і таѳты, по портищю»...

И такъ далѣе описывается, что дается стремяннымъ конюхамъ, сокольникамъ, пѣвчимъ дьякамъ, царскимъ и царицынымъ и царевичевымъ истопникамъ, и царицынымъ и царевнинымъ мастерицамъ, швеямъ и постельницамъ и инымъ женамъ и вдовамъ и дѣвицамъ, московскимъ стрѣльцамъ всѣхъ приказовъ и солдатамъ и надворной пѣхотѣ.

Кромѣ обязательныхъ нарядныхъ одеждъ, полагались иногда, по тѣмъ же дворцовымъ правиламъ, платья печальныя, т. е. траурныя чернаго цвѣта.

Котошихинъ пишетъ: «Когда случится царю отъ сего свѣта преселитися во оный покой, и тогда пошлютъ вѣдомо учиниті къ патриарху и къ бояромъ, и патриархъ тогда пошлетъ у первыя своея церкви звониті во единъ колоколъ, изредка, чтобъ всѣ люді вѣдалі; а потомъ патриархъ идетъ въ церковь, и отпеваетъ по мертвомъ великиі канонъ а бояре, и думные и ближніе люді, нарядятца въ черное платье, поѣдутъ на царской дворъ и у царского тѣла прощаются; и того жъ дни царя измываютъ теплою водою і возложа на него срачицу и порты і все царское одѣяние и карону, положатъ во гробъ». И дальше:

«А ходитъ царь по царицѣ своей и по царевичахъ и по царевнахъ и царица и царевичи и царевны по царѣ, и единъ по другомъ, какъ царевичи по царевнахъ, такъ и царевны по царевичахъ, въ печальномъ платье, шесть недѣль, а болши того не бываетъ; такъ же и бояре и думные и ближние люді, и ихъ жены, і всякого чину служилые люді, ходятъ въ печалі по государехъ своихъ и по своихъ сродственныхъ противъ такого жъ всѣ, кромѣ мѣлкихъ людей».

Переходя теперь специально къ женской одеждѣ, коснемся, какъ мы это сдѣлали, говоря о мужчинахъ, ихъ внѣшняго вида.

Были ли красивы онѣ? Намъ лучше знать, чѣмъ иностранцамъ, посѣщавшимъ Московію, такъ какъ типы лица, очевидно, не могли совершенно измѣниться за два столѣтія. Во всякомъ случаѣ, онѣ безобразили себя до неузнаваемости совершенно дикой густѣйшей штукатуркой, которой онѣ, при помощи бѣлилъ и румянъ, покрывали свое лицо.

Флетчера онѣ запугали окончательно, Олеарій же все же признаетъ за ихъ внѣшностью и положительныя стороны. Вотъ, что пишетъ Флетчеръ:

«Женщины, стараясь скрыть дурной цвѣтъ лица, бѣлятся и румянятся такъ много, что каждый можетъ замѣтить. Однако, тамъ никто не обращаетъ на это вниманія, потому что таковъ у нихъ обычай, который не только вполнѣ нравится мужьямъ, но даже сами они позво-

ляютъ своимъ женамъ и дочерямъ покупать бѣлила и румяна для крашенія лица, и радуются, что изъ страшныхъ женщинъ онѣ превращаются въ красивыя куклы. Отъ краски морщится кожа, и онѣ становятся еще безобразнѣе, когда ее смоютъ».

Олеарій же говоритъ такъ:

«Женщины средняго роста, въ общемъ красиво сложены, нѣжны лицомъ и тѣломъ, но въ городахъ онѣ всѣ румянятся и бѣлятся, притомъ такъ грубо и замѣтно, что кажется, будто кто нибудь пригоршнею муки провелъ по лицу ихъ и кистью выкрасилъ щеки въ красную краску. Онѣ чернятъ также, а иногда окрашиваютъ въ коричневый цвѣтъ, брови и рѣсницы.

Нѣкоторыхъ женщинъ сосѣдки ихъ или гостьи ихъ бесѣдъ принуждаютъ такъ накрашиваться (даже несмотря на то, что онѣ отъ природы красивѣе, чѣмъ ихъ дѣлаютъ румяна), — чтобы видъ естественной красоты не затмевалъ искусственной. Нѣчто подобное произошло въ наше время. Знатнѣйшаго вельможи и боярина князя Ивана Борисовича Черкасскаго супруга, очень красивая лицомъ, сначала не хотѣла румяниться. Однако, ее стали донимать жены другихъ бояръ, зачѣмъ она желаетъ относиться съ презрѣніемъ къ обычаямъ и привычкамъ ихъ страны и позорить другихъ женщинъ своимъ образомъ дѣйствій. При помощи мужей своихъ онѣ добились того, что и этой отъ природы прекрасной женщинѣ пришлось бѣлиться и румяниться и, такъ сказать, при ясномъ солнечномъ днѣ зажигать свѣчу.

Такъ какъ бѣленіе и румяненье происходятъ открыто, то женихъ обыкновенно наканунѣ свадьбы, между другими подарками, присылаетъ своей невѣстѣ и ящикъ съ румянами».

Но это бѣленіе и румяненіе было, надо полагать, лишь городской и, главнымъ образомъ, столичной модой.

Для описанія женской одежды приведемъ опять выдержки изъ путешествій иностранцевъ.

Флетчеръ пишетъ:

«Благородныя женщины (называемыя женами боярскими) носятъ на головѣ тафтяную повязку (обыкновенно красную), а сверхъ нея шлыкъ, называемый науруса (obrosa) бѣлаго цвѣта. Сверхъ этого шлыка надѣваютъ шапку (въ видѣ головного убора, изъ золотой парчи), называемую шапкою земскою, съ богатою мѣховою опушкою, съ жемчугомъ и каменьями, но съ недавняго времени перестали унизывать шапки жемчугомъ, потому что жены дьяковъ и купеческія стали подражать имъ. Въ ушахъ носятъ серьги въ два дюйма и болѣе, золотыя, съ рубинами, сапфирами или другими драгоцѣнными каменьями. Лѣтомъ часто надѣваютъ покрывало изъ тонкаго бѣлаго полотна или батиста, завязываемое у подбородка, съ двумя длинными висящими кистями. Все покрывало густо унизано дорогимъ жемчугомъ. Когда выѣзжаютъ верхомъ или выходятъ со двора въ дождливую погоду, то надѣваютъ бѣлыя шляпы съ цвѣтными завязками (называемыя шляпами земскими). На шеѣ носятъ ожерелье, въ три и четыре пальца шириною, украшенное дорогимъ жемчугомъ и драгоцѣнными камнями.



Валдайская баба.
Ein Waldaiſches Weib.
Femme de Waldaij.



Калужская женщина въ зимнемъ платьѣ.
Eine Kalugische Frau im Winterkleide.
Une Femme de Kalouga en habit d'hyver.



Калужкая дѣвица спереди.
Eine Jungfer aus Caluga vorwârts.
Fille de Kaluga par devant.



Валдайская Дѣвка.
Ein Waldaisch Mädgen.
Une Fille de Walday.

Верхняя одежда широкая, называемая опашень, обыкновенно красная, съ пышными и полными рукавами, висящими до земли, застегивается спереди большими золотыми или, по крайней мѣрѣ, серебряными вызолоченными пуговицами, величиною почти съ грецкій орѣхъ. Сверху, подъ воротникомъ къ ней пришитъ еще другой большой широкій воротникъ изъ дорогого мѣха, который виситъ почти до половины спины. Подъ опашнемъ, или верхнею одеждою, носятъ другую, называемую лѣтникомъ, шитую спереди безъ разрѣза, съ большими широкими рукавами, коихъ половина до локтя дѣлается, обыкновенно, изъ золотой парчи, подъ нею же ферязь земскую, которая надѣвается свободно и застегивается до самыхъ ногъ. На рукахъ носятъ весьма красивое запястье, шириною пальца въ два, изъ жемчуга и дорогихъ каменьевъ. У всѣхъ на ногахъ сапожки изъ бѣлой, желтой, голубой или другой цвѣтной кожи, вышитые жемчугомъ. Такова парадная одежда знатныхъ женщинъ въ Россіи.

Платье простыхъ дворянскихъ женъ отличается только матеріею, но покрой одинъ и тотъ же.

Что касается до мужиковъ и женъ ихъ, то они одѣваются очень бѣдно: мужчина ходитъ въ однорядкѣ или широкомъ платьѣ, которое спускается до самыхъ пятъ и подпоясано кушакомъ, изъ грубаго бѣлаго и синяго сукна, съ надѣтою подъ нимъ шубою или длиннымъ мѣховымъ или овчиннымъ камзоломъ, въ мѣховой шапкѣ и въ сапогахъ. У мужиковъ победнѣе однорядки изъ коровьей шкуры. Такъ одѣваются они зимою. Лѣтомъ обыкновенно не носятъ они ничего, кромѣ рубахи на тѣлѣ и сапогъ на ногахъ.

Женщина, когда она хочетъ нарядиться, надѣваетъ красное или синее платье и подъ нимъ теплую мѣховую шубу зимою, а лѣтомъ только двѣ рубахи (ибо такъ они ихъ называютъ), одна на другую, и дома, и выходя со двора. На головѣ носятъ шапки изъ какой нибудь цвѣтной матеріи, многія также изъ бархата или золотой парчи, но большею частью повязки. Безъ серегъ серебряныхъ или изъ другого металла и безъ креста на шеѣ вы не увидите ни одной русской женщины, ни замужней, ни дѣвицы».

Олеарій говоритъ слѣдующее:

«Женщины скручиваютъ свои волосы подъ шапками, взрослыя же дѣвицы оставляютъ ихъ сплетенными въ косу на спинѣ, привязывая при этомъ внизу косы красную шелковую кисть.

Женскіе костюмы подобны мужскимъ; лишь верхнія одѣянія шире, хотя изъ того же сукна.

У богатыхъ женщинъ костюмы спереди до низу окаймлены позументами и другими золотыми шнурами, у иныхъ же украшены тесемками и кистями, а иногда большими серебряными и оловянными пуговицами. Рукава вверху не пришиты вполнѣ, такъ что онѣ могутъ просовывать руки и давать рукавамъ свисать. Однако, онѣ не носятъ кафтановъ и — еще того менѣе — четырехугольныхъ, поднимающихся на шеѣ воротниковъ. Рукава ихъ сорочекъ въ 6, 8, 10 локтей, а если они изъ свѣтлаго каттуна — то и болѣе еще того длиною, но узки; надѣвая ихъ, онѣ ихъ собираютъ въ мелкія складки. На головахъ у нихъ ши-

рокія и просторныя шапки изъ золотой парчи, атласа, дамаста, съ золотыми тесьмами, иногда даже шитыя золотомъ и жемчугомъ и опушенныя бобровымъ мѣхомъ; онѣ надѣваютъ эти шапки такъ, что волосы гладко свисаютъ внизъ на половину лба. У взрослыхъ дѣвицъ на головахъ большія лисьи шапки».

«У женщинъ, въ особенности у дѣвушекъ, башмаки съ очень высокими каблуками: у иныхъ въ четверть локтя длиною; эти каблуки сзади, по всему нижнему краю, подбиты тонкими гвоздиками. Въ такихъ башмакахъ онѣ не могутъ много бѣгать, такъ какъ передняя часть башмака съ пальцами ногъ едва доходитъ до земли».



Женскій старый русскій костюмъ сохранился до нашихъ дней. Въ Олонецкой, Вологодской и Архангельской, а, частью, въ нѣкоторыхъ уѣздахъ Тверской и Новгородской губерній, еще до сего времени можно находить у крестьянокъ по деревнямъ и у мѣщанокъ и купчихъ по городамъ старые наряды.

Основа женской одежды — рубаха, значительно болѣе длинная, чѣмъ мужская, спускающаяся ниже колѣнъ. Застегивается она у горла запоной, обыкновенно серебряной круглой, иногда съ камнемъ.

Рукава бываютъ, смотря по мѣстности, разные, иногда длинные и узкіе, а иногда короткіе и широкіе, собранные у локтя или ниже его.

У ворота, ниже плечъ, на концахъ рукавовъ и по подолу, обыкновенно, бываютъ вышивки. Въ этой рубахѣ, безъ всего прочаго, производятся даже иногда, лѣтнія работы въ жаркіе дни. Сверхъ рубахи надѣвается сарафанъ, поддерживаемый лямками, идущими черезъ плечи. Сарафаны бываютъ узко- и широколямочные. Сверхъ сарафана, во время гуляній, одѣвается душегрѣя или «коротенькая», какъ ее называютъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Вологодской губерніи, спускающаяся нѣсколько ниже таліи и тоже на лямкахъ. Въ дни болѣе холодные вмѣсто душегрѣи, которая грѣетъ, очевидно, только душу, одѣваются шугаи или коротенькія шубки съ перехватомъ въ таліи съ длинными узкими рукавами и «бора́ми», т. е. крутыми складками сзади. Наконецъ, можно найти и шубки, спускающіяся ниже колѣнъ. Сарафаны, болѣе старые, застегиваются спереди пуговицами до самаго низа. Пуговицы бываютъ серебряныя и мѣдныя, прорѣзныя и съ каменьями.

Въ Весьегонскомъ уѣздѣ Тверской губерніи такіе сарафаны называются ферязями. Въ томъ же уѣздѣ, въ одной волости, корелки носятъ такіе сарафаны изъ темнозеленаго сукна и еще недавно, какъ мнѣ говорили, сзади пришивались длинные узкіе доходящіе до подола фальшивые рукава.

Иногда можно найти и лѣтники, т. е. длинныя платья сарафаннаго покроя, но только начинающіяся отъ горла и съ широкими, а иногда и длинными узкими рукавами.

DEMOISELLE RUSSIENNE.



Одежда боярышни XVII вѣка.

Costume d'une fille de boyard. XVII-e siècle.

Головныхъ уборовъ было много и всѣ они были разные, смотря по мѣстности. Олонецкіе головные уборы отличаются отъ вологодскихъ, вологодскіе отъ архангельскихъ и т. д.

Платки, расшитые золотомъ, косынки, серьги разнообразныхъ формъ и т. д. — все это дожило до нашихъ дней.

Еще есть уголки, гдѣ въ извѣстные праздники надѣваютъ этотъ красивый старый нарядъ, когда женщина превращается въ Паву-птицу, тогда какъ мужской костюмъ приходится возсоздавать по описаніямъ и скуднымъ остаткамъ.



Можно было бы еще много сказать о русскомъ костюмѣ, но это было бы предметомъ спеціальнаго изслѣдованія, и поэтому въ заключеніе, — лишь нѣсколько словъ о красотѣ его. Былъ ли красивъ этотъ костюмъ? Онъ былъ великолѣпенъ. Бываетъ красота движенія и красота покоя. Русскій костюмъ — костюмъ покоя.

Взять хотя бы русскій танецъ. Мужчина пляшетъ, какъ бѣсъ, отхватывая головокружительныя по быстротѣ колѣнца, лишь бы сломить величавое спокойствіе центра танца — женщины, а она почти стоитъ на мѣстѣ, въ своемъ красивомъ нарядѣ покоя, лишь слегка поводя плечами.

«А состоятъ ихъ танцы больше въ движеніи руками, ногами, плечами и бедрами. У нихъ, особенно у женщинъ, въ рукахъ пестро вышитые носовые платки, которыми они размахиваютъ при танцахъ, оставаясь, однако, почти все время на одномъ мѣстѣ» (Олеарій).

Покрой русскаго платья незатѣйливъ, но затѣйливы были детали его, пуговки, запонки, застежки и т. д.

Описывается въ былинѣ платье Чурилы Пленковича:

«На головкѣ шапочка съ рожками,
На рожкахъ по камешку по самоцвѣтному,
Спереди введенъ свѣтёлъ мѣсяцъ,
По косицамъ — звѣзды частыя,
А шеломъ на шапокѣ какъ жаръ горитъ.
Ноженьки въ лапотцахъ семи шелковъ,
Въ пяты вставлено по золотому гвóздичку,
Въ кóсы вплётано по дорогому яхонту:
Днемъ идти въ нихъ — что по красну солнышку,
Темной ночью — что по свѣтлу мѣсяцу.
На плечахъ могучихъ шуба черныхъ сóболей,
Черныхъ сóболей заморскіихъ,
Подъ зелёнымъ рытымъ бархатомъ,
А во петелькахъ шелкóвыхъ вплётаны
Все-то божьи птичушки пѣвучія,
А во пуговкахъ злачёныхъ вливаны
Все-то люты змѣи, звѣрюшки рыкучіе:
Сталъ онъ плёточкой по петелькамъ поваживать
Вдругъ запѣли птичушки пѣвучія,
Затянули пѣсеньки небесныя,
Удивленье весь честной народъ взяло.

Сталъ онъ плёточкой по пуговкамъ похаживать,
Сталъ онъ пуговку о пуговку позванивать —
Закричали звѣрюшки рыкучіе,
Люты змѣи съ пуговки плывутъ ко пуговкѣ,
Зашипѣли во всю голову, —
Всѣ ужаснулися, во повалъ попáдали,
А ины — какъ пали ó земь, такъ и óбмерли».

Детали и матеріалъ прельщаютъ пѣвца. О покроѣ не говорится, ибо онъ, за малыми измѣненіями, одинъ.

Сказочную красоту являла вся эта смѣсь золотныхъ и разноцвѣтныхъ тканей, свезенныхъ и съ востока, и съ юга и съ запада. Привозили ихъ и «гречаня», которые «пріѣзжаютъ къ Москвѣ ежегодь и привозятъ съ собою товары всякие: сосуды столовые и питейные, золотые и серебряные, съ каменьемъ, съ алмазы и съ яхонты и съ изумруды и съ лалы, и золотные портнища; и царицѣ и царевномъ вѣнцы и зарукавники и серги и перстни съ разными жъ каменьи, немалое число» (Котошихинъ), и татары и персы и венеціанцы, пріѣзжавшіе

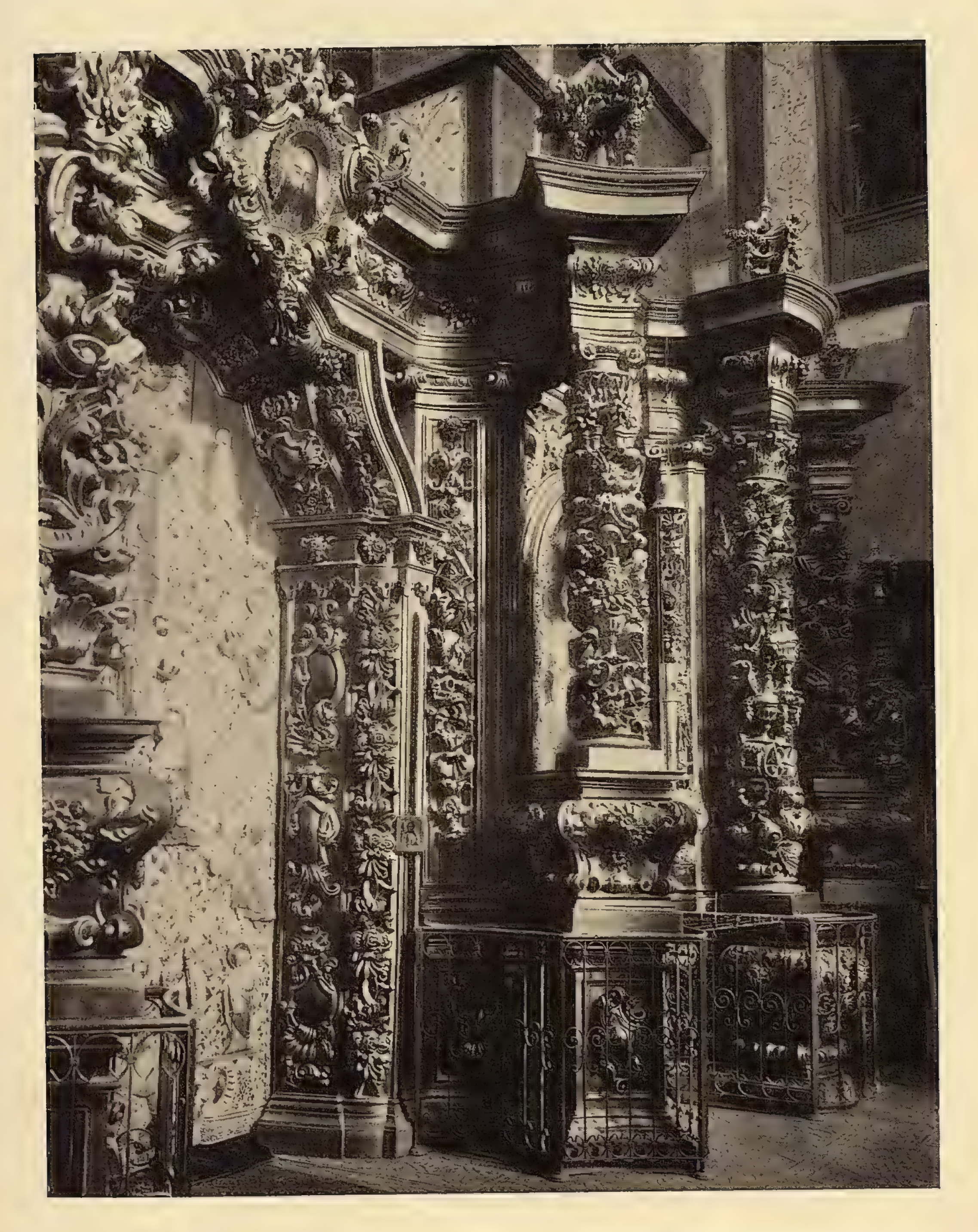
изъ за моря, моря Чернаго,
Съ-за того лукоморья зеленаго,
Ото славна города отъ Вéденца.
По той матушкѣ да по Днѣпрѣ-рѣкѣ.

И все это объединялось въ одномъ общемъ спокойномъ покроѣ русскаго платья. И Русскіе любили свое платье, и вкладывали въ него поэзію, именно ту поэзію, которой не увидѣлъ голштинецъ Олеарій, характеризуя Московію, какъ мрачную и дикую страну грубой силы, лѣни и пьянства; а эти дикіе люди такъ описывали свое платье:

На плечахъ могучихъ кунья шубонька,
Что одна ли строчка чиста сéребра,
А другая строчка красна золота,
Петельки прошиваны шелкóвыя;
Пуговки положены злаченыя;
Да во тѣхъ во петелкахъ шелковыихъ
Вплетано по крáсноей по дѣвушкѣ,
А во тѣхъ во пуговкахъ злачёныихъ
Вливано по доброму по мóлодцу:
Какъ застегнутся, такъ и обоймутся,
Поразстегнутся — и поцѣлуются.

И. Билибинъ.





Часть иконостаса Софійскаго собора въ Кіевѣ.

L'iconostase de la cathédrale de S-te Sophie à Kieff (1747 — 1754).



ОТЪ XVII КЪ XVIII ВѢКУ.

О НѢКОТОРЫХЪ ПАМЯТНИКАХЪ ЮЖНО-РУССКАГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА.

(E. Kouzmine: La transition du XVII-e au XVIII-e siècle. Quelques trésors d'art à Kieff).



Разсказывая о своемъ путешествіи по Россіи въ половинѣ XVII вѣка, архидіаконъ Павелъ Алеппскій, сопровождавшій отца своего, антіохійскаго патріарха Макарія, неоднократно останавливается въ своихъ запискахъ надъ описаніемъ чеканныхъ и рѣзныхъ изъ дерева работъ, видѣнныхъ имъ въ «казацкой землѣ».

Такъ, описывая церковь Преображенія въ Трипольѣ, онъ говоритъ: «Что касается божественнаго алтаря, то онъ великолѣпенъ: тябла (иконостасъ) приводятъ умъ въ изумленіе своей высотой и блескомъ, образами и позолотой... Двери алтаря великолѣпныя, большія, съ сквозной рѣзьбой и позолотой».[1] Не менѣе поражаетъ его видѣнное въ Кіевѣ: «Что же касается иконы св. Михаила (въ монастырѣ того же наименованія), то она весьма благолѣпна и благоговѣйно чтима. Кольчуга, оружіе, наручи, наличникъ и шлемъ — все изъ чистаго серебра чеканной работы, а выступы и прочее — позолочено. Это работа искуснаго мастера».[2] Но лучше всего объ искусствѣ южно-русскихъ мастеровъ свидѣтельствуютъ сохранившіеся остатки ихъ работъ, къ сожалѣнію съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе рѣдкіе.

Однимъ изъ такихъ интересныхъ и величественныхъ образчиковъ рѣзьбы по дереву несомнѣнно является огромный рѣзной иконостасъ Кіево-Софійскаго собора, замѣнившій собою болѣе древній, временъ Петра Могилы.

Этотъ болѣе древній иконостасъ Алеппскій описываетъ такъ: «Иконостасъ при вратахъ этихъ алтарей благолѣпенъ и величественъ; онъ новый, чрезвычайно большой, поражаетъ изумленіемъ зрителя. Никто не въ силахъ его описать по причинѣ его красоты и разнообразія его рѣзьбы и позолоты. Царскія врата, вышиной въ пять локтей; съ аркой на подобіе городскихъ воротъ: ширина ихъ въ 2½ локтя, они, по обыкновенію, въ два створа и углублены въ подобіе створа; всѣ рѣзныя и позолоченныя. На одномъ створѣ изображенъ аистъ изъ серебра:

онъ пронзаетъ свой бокъ клювомъ и кровь его течетъ на его птенцовъ, находящихся подъ нимъ; никто не отличитъ его отъ чеканной работы. Иконы, числомъ двѣнадцать, благолѣпныя, большія; у всѣхъ нихъ по сторонамъ толстыя колонны съ рѣзьбой и позолотой, углубляющіяся въ подобіе ниши. Колонны при иконахъ Господа и Владычицы велики и очень высоки, съ рѣзьбой и глубокими вырѣзами: на нихъ изображены виноградныя лозы съ блестящими гроздями, зелеными и красными. Надъ иконостасомъ и всѣми тяблами идетъ весьма широкая рама, всѣ съ рѣзьбой и позолотой; она начинается и кончается на протяженіи дверей четырехъ алтарей и идетъ не прямою линіей, а образуетъ впадины. Надъ ней распятіе Господа весьма изящной работы; вокругъ него, сверху до низу, родъ рѣзной рамы, надъ коей маленькіе круги съ изображеніемъ святыхъ и апостоловъ, закрытые стеклами». [3]

Я нарочно привелъ описаніе древняго иконостаса, чтобъ дать возможность сравнить его съ нынѣшнимъ или, правильнѣе сказать, его остатками. Начало сооруженія этого новѣйшаго иконостаса относится къ послѣднему году святительства замѣчательнаго человѣка и дѣятельнаго пастыря митрополита Михаила Заборовскаго, а именно къ 1747 году (законченъ въ 1754 г. при Тимоѳеѣ Щербацкомъ). По обычаю того времени иконостасъ былъ трехъярусный, но верхній былъ снятъ уже въ 1853 году во время окончательнаго обновленія собора подъ руководствомъ академика Солнцева; второй же ярусъ, съ образами св. Троицы и апостоловъ, убранъ лишь въ 1888 году съ цѣлью открыть взорамъ молящихся огромный запрестольный образъ Божіей Матери «Нерушимой стѣны». Нынѣ эта средняя часть иконостаса находится за престоломъ сѣвернаго, такъ называемаго Срѣтенскаго, придѣла.

Характерно въ новомъ иконостасѣ то обстоятельство, что древній, столь типичной для южной Руси орнаментный мотивъ виноградной лозы, [4] полный къ тому же и глубокаго, религіознаго символизма, здѣсь замѣняется болѣе легкимъ, я сказалъ бы — свѣтскимъ мотивомъ розы. Да и самый характеръ всего сооруженія былъ навѣрно существенно измѣненъ: прежній типъ, которой я назвалъ бы граверным, замѣняется болѣе тяжеловѣсно-монументальнымъ, разсчитаннымъ на эффектъ массъ, цѣльность общаго впечатлѣнія, а не на детальное любованіе.

Насколько древняя рѣзьба по дереву соприкасалась по типу съ гравюрами, въ особенности заставками, украшающими южно-русскія изданія конца XVII и начала XVIII вѣка, свидѣтельствуетъ иконостасъ Срѣтенскаго, прежде Предтеченскаго придѣла, освященнаго 27 августа 1689 года митрополитомъ Гедеономъ, княземъ Четвертинскимъ.

Верхняя его часть воспроизводитъ композицію, извѣстную подъ названіемъ жезла Іессеева. Изъ бока полулежащаго Іессея выходитъ дерево, на вѣтвяхъ котораго помѣщены поясныя изображенія царей іудейскихъ и иныхъ предковъ обѣщаннаго Мессіи. Въ центрѣ возвышается фигура Богородицы, въ коронѣ, съ возсѣдающимъ на ея колѣняхъ Спасителемъ.

Какъ я сказалъ, этотъ мотивъ и подобный ему встрѣчаются очень часто въ гравюрахъ XVII и начала XVIII вѣка. Видимъ его, напр., въ одной гравюрѣ съ изображеніемъ Евангелиста Матѳея, помѣченной И. А.



Иконостасъ Срѣтенскаго, прежде Предтеченскаго, придѣла Софійскаго собора въ Кіевѣ.

L'iconostase d'une chapelle de la cathédrale de S-te Sophie à Kieff (1689).

(Илья?) 1697 года; еще можно указать на заглавный листъ изъ книги «Мечъ духовный», изданной въ Черниговѣ въ 1666 г. (по Ровинскому въ Кіевѣ. См. его «Народныя картинки», стр. 15), причемъ роль Іесея играетъ Владиміръ Святой, изъ рода которагo граверъ производитъ Өеодора и Алексѣя Алексѣевичей. Аналогичный рисунокъ украшаетъ и Кіевскій Патерикъ 1661 года, но при этомъ фигура лежащаго Іесея замѣнена изображеніемъ Кіево-Печерской лавры, изъ которой выходитъ дерево святости. Святые, какъ и предки Христа, и тутъ помѣщены какъ бы выходящими изъ чашечекъ большихъ фантастическихъ цвѣтовъ.[5]

Эти фигурныя изображенія являются единственными болѣе или менѣе крупными деталями иконостаса, всѣ же остальныя его части растворяются въ безконечной орнаментной узорности. Здѣсь умѣстно отмѣтить еще одну характерную особенность: по мѣрѣ приближенія къ серединѣ, почти отсутствующій по бокамъ виноградный мотивъ все сильнѣе и сильнѣе даетъ себя чувствовать и, наконецъ, явно преобладаетъ въ аркѣ надъ Царскими вратами, гдѣ узоръ почти исключительно скомпанованъ изъ переплетающихся между собой виноградныхъ лозъ.

Но нигдѣ виноградная лоза не распускается въ столь очаровательной и гибкой граціи, какъ на маленькомъ иконостасѣ Благовѣщенскаго придѣла въ Кіево-Михайловскомъ Выдубецкомъ монастырѣ. По преданію этотъ иконостасъ, пожертвованъ женою гетмана Даніила Апостола въ первой половинѣ XVIII вѣка. Хотя этотъ иконостасъ также долженъ быть отнесенъ къ образцамъ «гравернаго» стиля, въ немъ, благодаря болѣе широкому, свободному рисунку, въ значительной степени ослаблена, особенно въ верхней части, нѣсколько утомительная для глаза узорная запутанность, столь характерная для рѣзныхъ работъ этого типа. Эта черта особенно ярко сказывается въ Царскихъ вратахъ Военно-Никольскаго собора, построеннаго гетманомъ Иваномъ Мазепою въ 1696 году.

Ихъ тяжеловѣсная, нѣсколько варварская пышность какъ то невольно вызываетъ сопоставленіе съ нѣкоторыми произведеніями древнеиндійскаго искусства. Но стоитъ присмотрѣться внимательнѣе, чтобъ и тутъ установить несомнѣнное сродство отдѣльныхъ мотивовъ съ книжной орнаментаціей той же эпохи.

Если рѣзьба по дереву является чрезвычайно богатымъ и къ сожалѣнію совершенно почти неизслѣдованнымъ источникомъ для опредѣленія характерныхъ особенностей украинскаго стиля, не менѣе цѣнный матеріалъ можно получить, изучая оставшіеся образцы работъ по металлу. Но и здѣсь мы вступаемъ въ совершенно неизслѣдованную область. Въ то время, какъ малѣйшіе остатки византійскаго, т. е. рабски подражательнаго (для насъ, по крайней мѣрѣ), стиля тщательно изучались, воспроизводились, заполняли всѣ путеводители, произведенія мѣстнаго, а потому болѣе самостоятельнаго, творчества совершенно почти замалчивались. О нихъ почти не упоминали, а если упоминали — то лишь вскользь, какъ о чемъ то, не заслуживающемъ серьезнаго вниманія. За примѣрами ходить не далеко: вотъ западныя входныя двери изъ вызолоченной мѣди Кіево-Софійскаго собора. Одного бѣглаго взгляда достаточно, чтобъ признать ихъ художественную цѣнность, между тѣмъ даже дата ихъ сооруженія совершенно неизвѣстна. Одно лишь не-

сомнѣнно: при Алеппскомъ этихъ дверей не было, такъ какъ въ его время Софійская церковь «со стороны западнаго нарѳеска» была «вся въ развалинахъ». Едва ли эти ворота были сооружены одновременно съ иконостасомъ: всѣ работы, предпринятыя митрополитомъ Заборовскимъ, болѣе или менѣе зарегистрированы. Да и самый характеръ узоровъ свидѣтельствуетъ скорѣе о болѣе раннемъ періодѣ. Поэтому вѣрнѣе всего отнести ихъ къ періоду между 1690 и 1707 годами, когда въ управленіе митрополита Варлаама Ясинскаго «по милости Его Царскаго Величества и призрѣніемъ патронскимъ Рейментарскимъ гетмана и кавалера Ивана Мазепы св. Софія значне обновлена въ своемъ украшеніи». Точно датированными являются серебряныя царскія врата, сооруженныя, какъ свидѣтельствуетъ о томъ надпись, въ 1747 году Кіево-Подольскими золотарями Петромъ Волохомъ и Иваномъ Завадовскимъ по модели, сдѣланной изъ мѣди золотаремъ Семеномъ Тараномъ, согласно договору, утвержденному митрополитомъ Рафаиломъ 6 іюня, при намѣстникѣ каѳедральномъ Веніаминѣ. Вѣсъ этихъ вратъ — 6½ пудовъ.

Среди характерной ажурной орнаментаціи «рѣшеточной», гдѣ послѣдніе остатки Возрожденія еще пытаются бороться съ торжествующимъ рококо, помѣщено нѣсколько фигуръ: ангелъ, благовѣствующій Богородицѣ (наиболѣе удачное изображеніе), четыре апостола, сильно напоминающіе по композиціи грубыя гравюры конца XVII вѣка въ родѣ работъ Иліи А., въ серединѣ — Богоматерь и Анна, что видно изъ надписей на свиткахъ: «Величитъ душе моя Господа...» «И откуда мнѣ сіе...»

Въ самомъ низу сидитъ на престолѣ облеченная въ доспѣхи бородатая фигура царя Давида. Лицо и корпусъ изображены en face, ноги въ профиль, и притомъ безъ малѣйшей попытки подойти къ дѣйствительности, благодаря чему получается впечатлѣніе, что двѣ ноги выходятъ изъ лѣваго бока, но, можетъ быть, имѣется и третья, прикрытая горностаевой мантіей.

По бокамъ Давида — еще двѣ фигуры: мужская и женская, повидимому, Симеона и Анны. Нѣсколько медальончиковъ, украшающихъ створъ, написаны масляной краской, неоднократно подновлены и потому никакого интереса не представляютъ.

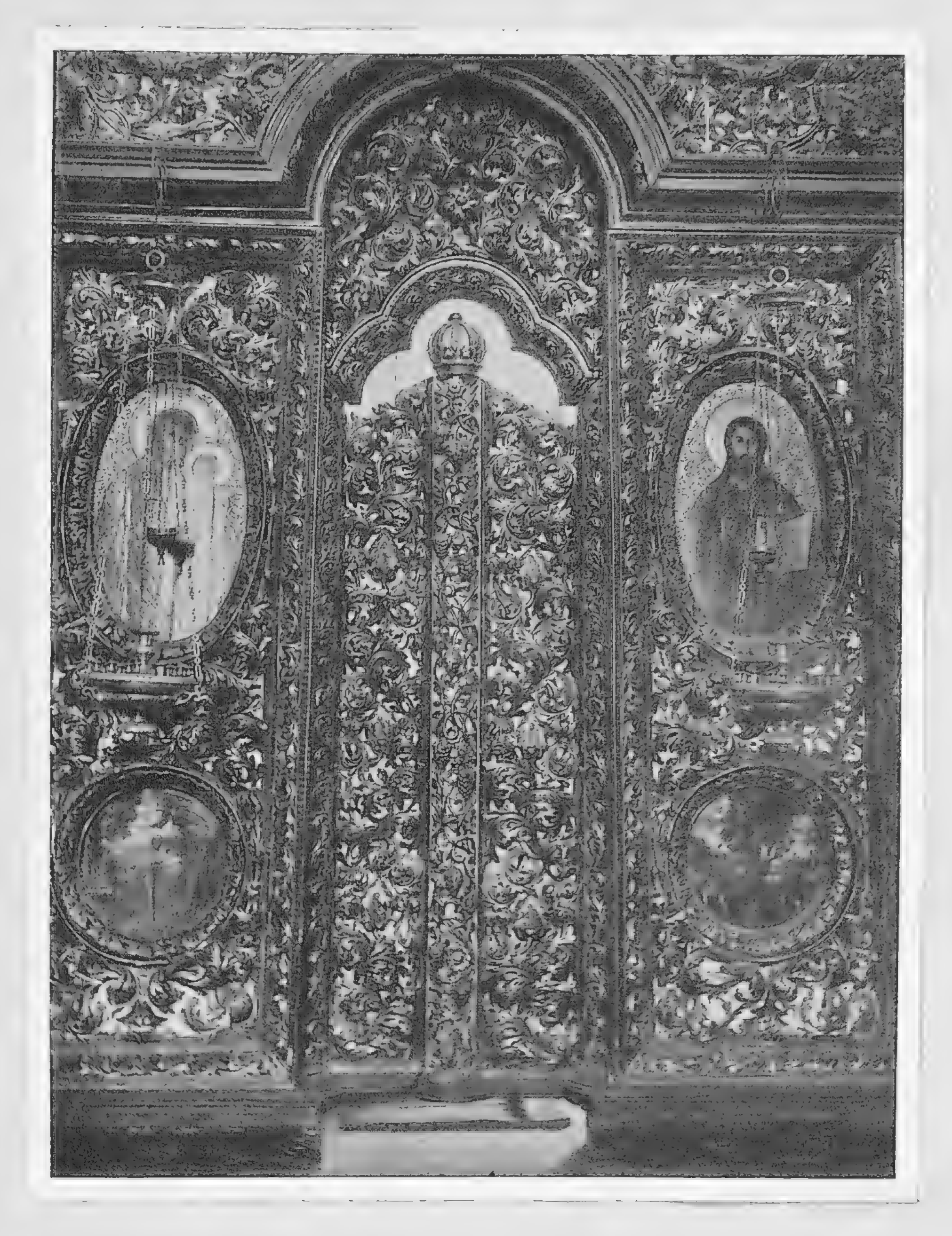
Большое центральное паникадило, украшенное изображеніемъ Воскресенія Іисуса Христа также относится ко времени митрополита Рафаила Заборовскаго (1731 — 1747), пожертвовавшаго его собору. Самый типъ паникадила, основной его стержень, сильно напоминающій старинные церковные деревенскіе подсвѣчники, фигура Христа, орнаментъ на нижнемъ шарѣ, да и вообще нѣкое «варварство» всей композиціи даютъ основаніе отнести его къ образчикамъ чисто мѣстнаго производства.

Гораздо больше сомнѣній вызываетъ происхожденіе другого меньшаго серебрянаго паникадила, висящаго съ правой, южной стороны храма (другое аналогичное паникадило въ сѣверной сторонѣ является позднѣйшимъ и крайне слабымъ повтореніемъ). Сооруженіе этого паникадила нѣкоторые, вѣроятно по аналогіи, также приписываютъ Заборовскому, хотя никакихъ документовъ, подтверждающихъ это предполо-

Серебряныя Царскія врата Софійскаго собора въ Кіевѣ.

La porte d'autel à la cathédrale de S-te Sophie à Kieff. (1747). Argent massif.





Иконостасъ Кіево-Выдубецкаго монастыря. (Благовѣщенскаго придѣла).

L'Iconostase d'une chapelle au monastère Wydoubetzky à Kieff.

женіе, сколько я знаю, не имѣется. Во всякомъ случаѣ по характеру и типу работы оно сильно отличается отъ центральнаго, висящаго надъ амвономъ, да и вообще отъ работъ, связанныхъ съ именемъ Рафаила.

Лѣпка головъ ангельчиковъ изобличаетъ превосходнаго опытнаго мастера. Чувствуется работа по живой натурѣ, безъ которой нельзя было бы передать эту мягкую волну волосъ и индивидуальную жизненность отдѣльныхъ лицъ. Много легкости и движенія въ крылатой фигурѣ на верху, держащей въ лѣвой рукѣ большой восьмиконечный крестъ.



Главное паникадило Софійскаго собора. Lustre de la cathédrale de S-te Sophie (1731 — 1747).

Условія мѣста и освѣщенія, благодаря которымъ болѣе детальный осмотръ этого интереснаго памятника искусствъ крайне затрудненъ, лишаютъ меня возможности дѣлать какіе либо рѣшительные выводы относительно его происхожденія, но во всякомъ случаѣ думаю, что правильнѣе всего отнести его ко времени митрополита Арсенія Могилянскаго (1757 — 1770), такъ какъ при немъ большой престолъ былъ обложенъ мѣдными, вызолоченными досками съ серебряными накладками и сдѣланы были сребропозлащенныя ризы на мѣстныя иконы. Эти доски свидѣтельствуютъ о значительномъ шагѣ впередъ въ смыслѣ овладѣнія формой человѣческой фигуры по сравненію съ тѣмъ, что мы видимъ на Царскихъ вратахъ временъ Заборовскаго.

Но съ другой стороны, было бы крайне рискованно видѣть въ паникадилѣ и накладкахъ — работу одного и того же мастера. Напрестольныя изображенія, какъ въ композиціи сцены погребенія Христа, такъ и въ отдѣльныхъ фигурахъ (напр. женская фигура слѣва), носятъ явные слѣды сильнаго вліянія школы Рубенса, вставленной въ рамку современнаго рококо, въ то время, какъ люстра просится на сближеніе



Средній, нынѣ упраздненный, ярусъ иконостаса Софійскаго собора въ Кіевѣ.

Deuxième rang (aujourd'hui enlevé) de l'iconostase. Cathédrale de S-te Sophie à Kieff.



Царскія врата Военно-Никольскаго собора въ Кіевѣ.

La porte d'autel à la cathédrale Militaire de St. Nicolas (1696).

съ аналогичными работами нѣмецкаго происхожденія XVII вѣка:[6] фигуры легче, стройнѣй, спокойнѣй.

Такимъ же фламандскимъ духомъ вѣетъ и отъ изысканнаго изображенія св. Троицы въ среднемъ, нынѣ упраздненномъ, ярусѣ иконостаса. Только нѣсколько архаично удлиненная фигура колѣно-преклоненнаго Іоанна Крестителя и отсутствіе «обнаженій» въ передачѣ главныхъ дѣйствующихъ лицъ свидѣтельствуютъ о русскомъ происхожденіи всей композиціи.



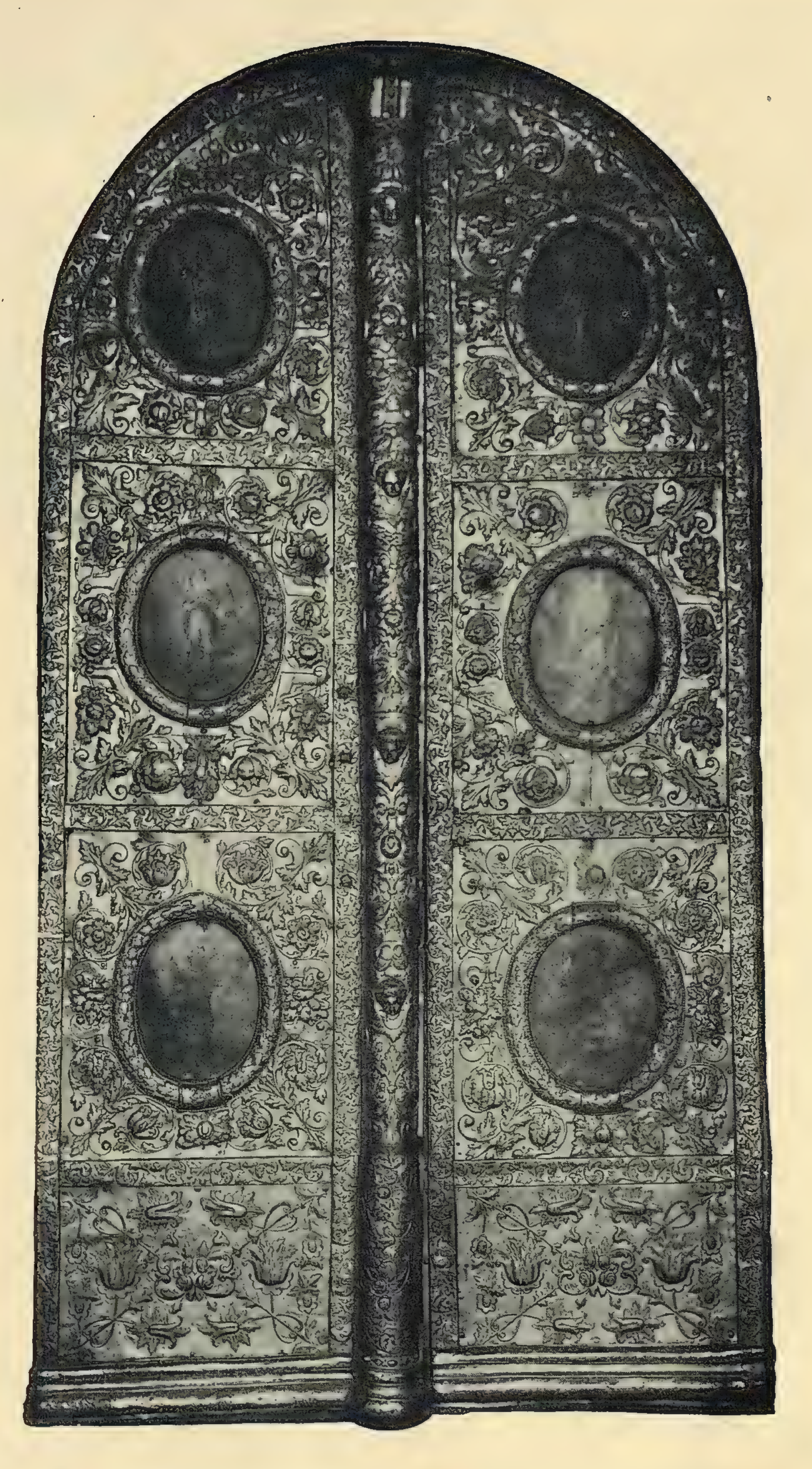
Образъ Михаила Архангела въ Кіево-Выдубецкомъ монастырѣ.

Icone de l'Archange Michel au monastère Wydoubetzky (1701).

Но однимъ изъ наиболѣе интересныхъ образчиковъ мѣстнаго чеканнаго искусства несомнѣнно являются узорныя серебряныя, мѣстами вызолоченныя ризы, покрывающія нѣкоторыя иконы Кіево-Выдубецкаго монастыря.

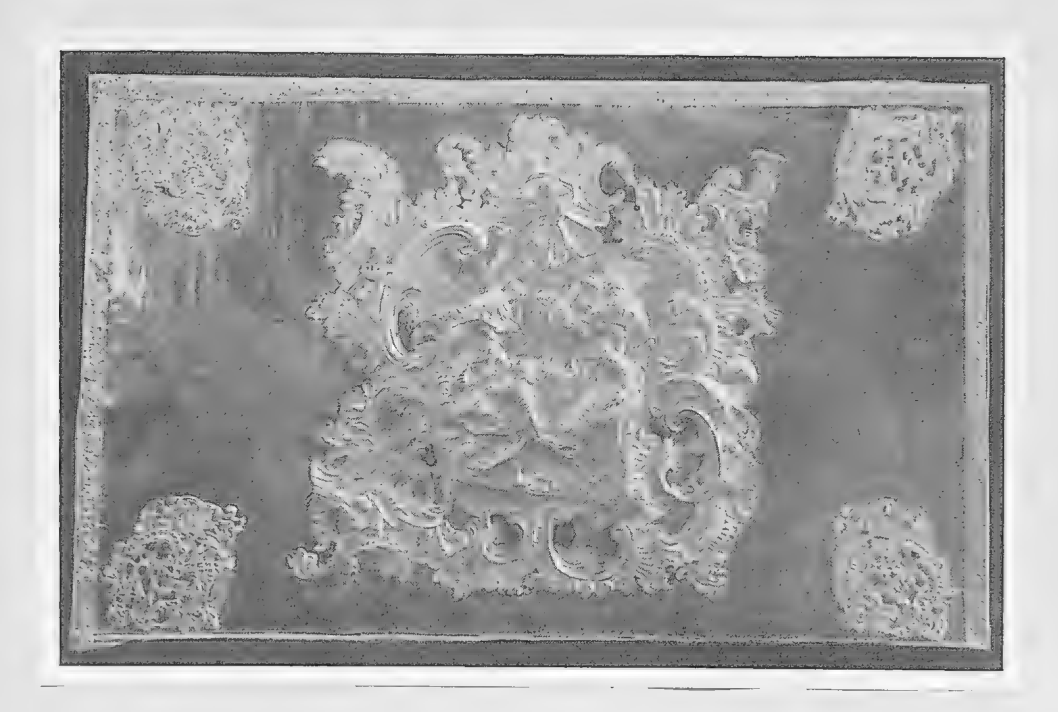
Сооруженіе ихъ относится къ первымъ годамъ XVIII столѣтія, послѣ того, какъ въ 1696 году полковникъ Стародубскаго полка Михаилъ Миклашевскій пожертвовалъ значительную сумму Выдубецкому монастырю на построеніе каменной церкви во имя св. Георгія Побѣдоносца, которая была закончена и освящена 9 октября 1701 г. митрополитомъ Варлаамомъ Ясинскимъ въ присутствіи храмоздателя и его жены.

Пропуская вниманіемъ своеобразную грацію самой композиціи иконы св. Георгія, копьемъ пробивающаго скалу, я остановлюсь только



Мѣдныя вызолоченныя двери въ западной части Софійскаго собора въ Кіевѣ.

Porte de bronze doré à la cathédrale de S-te Sophie. Kieff (1690 — 1707).



Окладъ престола Софійскаго собора въ Кіевѣ.

Décoration de l'autel à la cathédrale de St. Sophie (1757—1770).

на необычайно богатой и красивой орнаментаціи, покрывающей его ризы. По ней мы можемъ судить о работѣ тѣхъ «искусныхъ мастеровъ», о которыхъ говоритъ Алеппскій, упомпная о «кольчугѣ, оружіи, наручахъ, наличникѣ и шлемѣ», покрывавшихъ въ его время изображеніе св. Михаила.

И тутъ тоже «все изъ чистаго серебра чеканной работы, а выступы и прочее позолочено», свидѣтельствуя о томъ, что въ данномъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ типичнымъ образчикомъ древняго мѣстнаго производства. Дѣйствительно, въ большинствѣ старинныхъ кіевскихъ церквей если что и сохранилось безъ позднѣйшихъ подновленій, то именно эти чудесныя чеканныя ризы. Есть онѣ въ Софійскомъ соборѣ, сохраняются, хотя уже съ иконъ сняты, и въ соборѣ Военно-Никольскомъ, есть даже въ Кіево-Печерской лаврѣ, побившей кажется всероссійскій рекордъ въ дѣлѣ уничтоженія всѣхъ остатковъ старины. Эти иконныя ризы дѣйствительно «приводятъ умъ въ изумленіе» необычайнымъ богатствомъ орнаментныхъ мотивовъ и несомнѣнно должны послужить еще нетронутымъ матеріаломъ для всѣхъ современныхъ изслѣдователей, поставившихъ себѣ цѣлью возстановить основные элементы древняго украинскаго стиля. Изученіе это тѣмъ болѣе интересно, что связь ихъ съ живой дѣйствительностью не подлежитъ сомнѣнію — стоитъ только сравнить ихъ съ узорами на парчевыхъ костюмахъ той эпохи. Укажу хотя бы на портреты того же Миклашевскаго, хранящійся въ музеѣ Выдубецкаго монастыря, охочекомоннаго полковника Иліи Новицкаго, [7] гадяцкаго полковника Михаила Бороховича (1687—1704) и донского атамана Ефремова, хранящіеся въ библіотекѣ Кіево-Печерской лавры. [8]

Нужно ли добавлять, что ту же узорность, почти тѣ же мотивы встрѣчаемъ и въ гравюрахъ того времени и даже на переплетахъ книгъ,

какъ это можно видѣть на нѣкоторыхъ экземплярахъ акафиста св. Варвары, изданія Кіево-Печерской лавры, эпохи Елисаветы Петровны съ иллюстраціями гравера по дереву Софронія. Одежда великомученицы представляетъ собою почти сплошной узоръ.

Такое же узорное богатство въ одеждахъ даетъ и анонимная гравюра съ изображеніемъ царя Давида въ старинномъ псалтирѣ екатерининской эпохи.

Е. Кузьминъ.



ПРИМѢЧАНІЯ:

1. «Путешествіе антіохійскаго патріарха Макарія въ Россію въ половинѣ XVII вѣка, описанное его сыномъ, архидіакономъ Павломъ Алеппскимъ». Перев. съ арабскаго г. Муркоса. Вып. II. Москва. 1897. Стр. 38.
2. Ibid. Стр. 73.
3. Ibid. Стр. 70—71.
4. См. мою статью объ «Украинскомъ коврѣ»: «Старые Годы», Май. 1908 г.
5. См. также Царскія врата изъ Введенской церкви въ Ковелѣ (мой отчетъ объ XI арх. съѣздѣ въ «Искусство и Художественная Промышленность», 1899 г. № 14).
6. Сопоставить, напр., нѣкоторыя детали съ люстрой, изданной въ апрѣльской книгѣ «Старыхъ Годовъ» за 1908 г., стр. 196.
7. Изданъ въ приложеніи къ «Кіевской Старинѣ» 1886 г.
8. Изданъ въ журналѣ «Искусство и Художественная Промышленность», 1899 г. № 14.





Фронтисписъ изъ книги Кленка 1677 г. **Frontispice de l'édition de Klenk (1677).**



БИБЛІОГРАФИЧЕСКІЕ ЛИСТКИ

ИНОСТРАНЦЫ О РОССІИ ВЪ XVII ВѢКѢ.

(N. S.: Ecrits des étrangers sur la Russie du XVII-e siècle).

Реформаторская дѣятельность Петра Великаго, какъ бы ни смотрѣть на ея историческое значеніе для Россіи, не можетъ ни въ коемъ случаѣ считаться явленіемъ неожиданнымъ или случайнымъ. Еще задолго до него народилась въ русскомъ обществѣ, или по крайней мѣрѣ въ его небольшой части, потребность сближенія съ Западомъ и первому императору суждено было только дать сильный толчекъ этому дѣлу и, своей могучей волей, привести въ исполненіе сразу то, на что при другихъ условіяхъ потребовались бы цѣлыя столѣтія.

Начало сношеній нашего отечества съ западными государствами надо отнести еще къ древнѣйшей эпохѣ образованія Русскаго государства. Позднѣе, брачные союзы удѣльныхъ князей съ иностранными дворами представляются явленіемъ совершенно обычнымъ, особенно въ пограничныхъ Волынскихъ и Галицкихъ областяхъ. Торговля Руси съ Западомъ также извѣстна еще въ глубокой древности и къ XII вѣку уже достигла весьма большого развитія. Вмѣстѣ съ тѣмъ, конечно, развивалось и знакомство нашихъ предковъ съ иностранцами. Въ половинѣ XII вѣка мы знаемъ о существованіи нѣмецкаго торговаго двора въ Новгородѣ, къ той же эпохѣ надо отнести образованіе нѣмецкой слободы въ Смоленскѣ. Образцы западнаго искусства наравнѣ съ византійскими уже тогда стали проникать въ Россію и, нѣсколько позднѣе, мы встрѣчаемъ «нѣмецкихъ» мастеровъ, работающихъ надъ украшеніемъ русскихъ церквей.

Вообще, если вліяніе Запада и не могло еще въ то время бороться съ вліяніемъ Византіи, то причины этому были исключительно религіознаго характера.

Двухвѣковое татарское иго отдалило Россію отъ всего культурнаго міра и, совершенно замкнувъ ее въ себя, надолго остановило ея культурный ростъ и развитіе. Особенно тяжко оно отозвалось на судьбахъ центральной Россіи, и такъ уже, по своему географическому положенію, болѣе удаленной отъ своихъ культурныхъ сосѣдей.

За то сразу по освобожденіи отъ монголовъ молодое Московское государство неудержимо потянулось къ свѣту западно-европейской цивилизаціи и, возобновивъ сперва сношенія съ Византіей, вслѣдъ за тѣмъ же стало искать сближенія съ другими европейскими государствами. Уже Іоаннъ Грозный начинаетъ торговлю съ Англіей и посылаетъ пословъ къ германскому императору. Въ то же время ненасытный Римъ спѣшитъ раскинуть сѣти католицизма въ молодомъ полуазіатскомъ государствѣ...

Частыя войны съ Швеціей и Польшей также сыграли свою роль въ дѣлѣ сближенія съ Западомъ, и московскіе служилые люди, многіе мѣсяцы проводившіе въ походахъ, часто усваивали себѣ обычаи своихъ болѣе культурныхъ соперниковъ.

Какъ бы то ни было, однако, если иностранный элементъ и проникъ уже въ московское общество XV—XVI вв., то онъ соприкасался пока сравнительно съ небольшимъ кругомъ бояръ, торговыхъ и служилыхъ людей. Для общей, большой массы горожанъ, крестьянъ и др. все иностранное было совершенно чуждо и, не говоря уже объ отдаленныхъ областяхъ, въ самой Москвѣ понятіе о «нѣмцахъ» нерѣдко сливалось съ представленіемъ о какихъ то ужасныхъ чудовищахъ...

Первое близкое соприкосновеніе московскаго общества съ Западомъ надо отнести къ началу XVII вѣка, къ печальной эпохѣ Смутнаго времени, когда въ войскахъ перваго самозванца, наводнявшихъ русскую столицу, москвичи имѣли случай ближе ознакомиться со всѣми интернаціональными подонками западнаго общества, подъ знаменами Лжедимитрія пришедшими искать въ Москвѣ своихъ личныхъ выгодъ. И нельзя сказать, конечно, чтобы это первое столкновеніе было въ пользу иноземцевъ, нельзя сказать, чтобы охота къ воспріятію западной культуры могла развиться при видѣ этихъ ея представителей...

Небывалый еще до тѣхъ поръ подъемъ національнаго самосознанія, помогшій Руси свергнуть новое иго непрошенныхъ пришлецовъ, еще болѣе заставилъ «московитовъ» уйти въ себя, отстраниться отъ всего иноземнаго, глядѣть на все «нѣмецкое» съ презрѣніемъ и страхомъ. Съ другой стороны новая свѣжая струя, насильно ворвавшись въ застоявшееся московское общество, не могла безслѣдно исчезнуть. Дѣло сближенія съ Западомъ быстро двинулось впередъ. Уже во второй половинѣ того же столѣтія свѣтлый умъ «тишайшаго» царя почуялъ неизбѣжность и необходимость сближенія съ Европой. Не имѣя силы самъ вступить въ борьбу съ своимъ народомъ, онъ открыто поощрялъ единичныя стремленія близкихъ къ нему людей вкусить запретнаго, до тѣхъ поръ, плода европейской цивилизаціи. Судьбою дано было его великому сыну вступить въ эту кровавую борьбу съ невѣжествомъ и мракомъ и, одержавъ блестящую побѣду, стяжать себѣ проклятія современниковъ и благословенія потомства...

Soldato à Cauallo.



Изъ рѣдчайшаго италіанскаго изданія:
Vecellio „Habiti antichi e moderni“ 1598 г.

Мы видимъ, такимъ образомъ, какъ постепенно пробуждалось и развивалось въ нашемъ отечествѣ сознаніе необходимости единенія съ культурнымъ міромъ. Со своей стороны и западно европейскія государства давно уже обратили свое вниманіе на быстро развивающееся московское царство и по разнымъ причинамъ стали искать сближенія съ нимъ. Дипломатическія, научныя, торговыя, миссіонерскія цѣли привлекали въ Москву цѣлыя толпы иностранныхъ путешественниковъ. Немногія и краткія извѣстія о Руси въ иностранной литературѣ постепенно стали обращаться въ длинныя и подробныя описанія очевидцевъ, побывавшихъ лично въ Московіи и ознакомившихся съ ея нравами и обычаями. Особенно много сочиненій о Россіи появилось въ XVII столѣтіи, преимущественно послѣ Смутнаго времени, которое, какъ мы уже говорили, сыграло большую роль въ дѣлѣ ознакомленія Запада съ Россіей.

Сказаніями иностранцевъ о нашемъ отечествѣ давно уже пользуются какъ историческимъ матеріаломъ русскіе историки, но не всѣ одинаково смотрятъ на значеніе такого рода источниковъ. Литература Россики XVI—XVII вв. подробно разработана у проф. Ключевскаго, у Забѣлина въ его изслѣдованіяхъ о бытѣ московскихъ царей и царицъ, у Бестужева-Рюмина въ 1-мъ томѣ его Русской исторіи и у мн. др.

Еще раньше изданы «Библіотека иностранныхъ писателей о Россіи» Аделунгомъ и «Сказанія Современниковъ о Дмитріи Самозванцѣ» Устряловымъ.

Спеціально по библіографіи Россики существуетъ до сихъ поръ одинъ каталогъ Публичной Библіотеки, изданный въ 1883 году и теперь сильно нуждающійся въ дополненіи и поправкахъ.

Между тѣмъ, значеніе извѣстій иностраннаго происхожденія для исторіи каждаго государства совершенно очевидно. У насъ въ Россіи сознаніе важности этихъ источниковъ зародилось уже давно и, по словамъ проф. Иконникова, еще Іоаннъ Грозный читалъ космографію Бѣльскаго, спеціально для него переведенную. Мы бы отнесли пользованіе иностраннымъ матеріаломъ къ еще болѣе раннему времени, принимая во вниманіе то, что многія изъ своихъ извѣстій о древней Руси лѣтописецъ нашъ почерпнулъ изъ византійскихъ хроникъ.



Изъ книги Vecellio 1598 г.

Мы не будемъ здѣсь отрицать всѣхъ недостатковъ иноземныхъ описаній Россіи, происходящихъ главнымъ образомъ отъ извѣстной, нерѣдко совершенно нескрываемой, враждебности иностранцевъ къ нашей родинѣ, искони бывшей предметомъ злобы и зависти своихъ сосѣдей. Всѣ нелѣпости и небылицы, возводимыя иностранцами на Россію съ древнѣйшихъ временъ, давно уже вошли въ поговорку и могутъ быть объяснимы только плохимъ знаніемъ иностранцами русскаго языка, да обычною подозрительностью нашихъ предковъ ко всему «нѣмецкому». И не смотря на все это никакъ нельзя не признавать громадной важности свидѣтельства иностранцевъ для исторіи русской культуры, быта Россіи и ея общественнаго развитія.

Главное достоинство этого рода источниковъ заключается въ безусловной независимости ихъ отъ всякихъ офиціальныхъ вліяній, позволяющихъ имъ совершенно свободно обсуждать тѣ событія, которыя въ отечественныхъ лѣтописяхъ, умышленно или невольно, должны быть обойдены молчаніемъ. Свобода отъ религіозныхъ предразсудковъ, отсутствіе сильно мѣшающаго безпристрастію патріотизма, — вотъ также достоинства, дѣлающія незамѣнимыми для историка сказанія иностранцевъ. Главными источниками такого рода являются, прежде всего, за-



Изъ книги Vecellio 1598 г.

писки путешественниковъ и донесенія пословъ. Страсть къ путешествіямъ была развита во всѣхъ народахъ еще съ глубокой древности. Разъѣзжая по сосѣднимъ странамъ, влекомые своею любознательностью, интеллигентные люди всѣхъ временъ новыми впечатлѣніями старались расширить свой неширокій умственный горизонтъ и пополнить свои скудныя историческія и географическія познанія. Той же образовательной цѣли, кромѣ своего прямого назначенія, не были чужды въ древности и посольства культурныхъ народовъ въ варварскія страны. Послами назначались обыкновенно люди ученые, замѣчательные умомъ или государственною опытностью. Спеціально для веденія путевыхъ записокъ въ составѣ посольствъ находились особые секретари, обладавшіе литературными талантами и составлявшіе, на основаніи своихъ личныхъ впечатлѣній, особые мемуары или дневники. Мы видимъ, такимъ образомъ, что авторами первоначальныхъ извѣстій о нашемъ отечествѣ являются главнымъ образомъ люди интеллигентные, образованные, способные къ воспріятію и оцѣнкѣ новыхъ впечатлѣній и, во всякомъ случаѣ, стоящіе по своей культурѣ неизмѣримо выше тѣхъ народовъ, въ средѣ которыхъ имъ приходилось странствовать. Имъ не особенно трудно было и безъ знанія языка разобраться въ несложномъ и незамысловатомъ устройствѣ быта малокультурныхъ народовъ и примѣнить свои знанія къ объясненію и оцѣнкѣ встрѣчавшихся имъ незнакомыхъ обычаевъ. Не надо забывать, конечно, что пользоваться этими источниками можно лишь съ большою осторожностью и особенно критическимъ къ нимъ отношеніемъ, и провѣрять ихъ всѣми извѣстными наукѣ способами. Въ такомъ случаѣ несомнѣнно, что каждая мелкая бытовая черта, каждый субъективный взглядъ просвѣщеннаго современника въ рукахъ ученаго изслѣдователя безусловно цѣннѣе многихъ противорѣчивыхъ географическихъ и статистическихъ данныхъ.



Мы уже говорили, что XVII вѣкъ — вѣкъ развитія иностранной литературы по преимуществу. Особенно богата описаніями эпоха Смутнаго времени, такъ близко столкнувшая Россію съ западно-европейскими государствами. Въ изданіи Устрялова «Сказанія Современниковъ о Дмитріи Самозванцѣ» переведены важнѣйшія для исторіи этого времени сочиненія, но количество ихъ конечно далеко этимъ не исчерпывается. Особенно много извѣстій объ этой эпохѣ даютъ намъ поляки, сыгравшіе въ ней такую видную, хотя и не особенно завидную, роль. Интересны записки Жолкѣвскаго, дневникъ Сапѣги, записки Гонсѣвскаго и мн. др. Въ высшей степени любопытна и крайне рѣдка брошюра Гроховскаго, изданная въ Краковѣ въ 1605 г. и 2-мъ изданіемъ въ 1606 г. по случаю бракосочетанія Марины Мнишекъ съ посломъ Димитрія Безобразовымъ. Первое изданіе неизвѣстно библіографамъ совершенно, ко второму же, также чрезвычайно рѣдкому, приложенъ интересный портретъ Самозванца въ гусарскомъ кафтанѣ. Чрезвычайно важныя и любопытныя извѣстія о Дмитріи Самозванцѣ, еще не использованныя историками, можно найти въ современномъ ему голландскомъ періодическомъ изданіи подъ названіемъ Niederländischer Kriegs-Journal, выходившемъ въ Антверпенѣ въ 1605 году, въ листъ, съ гравированнымъ заглавнымъ листомъ и шестью гравюрами, изображающими современныя войны. Это изданіе представляетъ собою какъ бы военное обозрѣніе событій всего міра и даетъ намъ крайне интересныя свѣдѣнія.

Полное заглавіе этого рѣдчайшаго журнала таково:

Niederländischer Kriegs-Journal oder täglich Register aller gedenkwürdigen Gachen in Kriegszeugen, Scharmutzlen, eroberungen der Stätten, Schlösser, Forttressen zu Wasser und Land, beyderseits verlaufen, so im Feldläger des Graffn Mauritij von Nassau... wie auch im Feldlager des M. Spinolae etc. . . . auch von ettlichen Schiffen so in Amerika und Africa gewesen etc.

Мѣсто и годъ печати не обозначены. (Антверпенъ 1605 г. J. Verhoeven).

Не менѣе интересно рѣдчайшее и очень цѣнное теперь изданіе Томаса Смита «Voiage and entertainement in Rushia; with the tragicall ends of two Emperors and one empresse, within one Moneth during his being there and the Miraculous preservation of the now raigning emperor esteemed dead for 18 yeares. London», in 4°, 1605.

Большимъ успѣхомъ у современниковъ пользовалась книженка неизвѣстнаго англійскаго автора подъ заглавіемъ: «The report of bloody Terrible masscre in the city of Mosco. London, 1607», переведенная тогда же чуть ли не на всѣ европейскіе языки и чрезвычайно распространенная.

Очень интересны, далѣе, по своимъ гравюрамъ 2 книги:

1) Jacobi Ulfeld, nobilis Dani Friderici II. Regis Legati, Hodoeporicon Ruthenicum in quo de Moscovitarum Regione, Moribus, Religione... exequitur... Frankfurti, 1608. 4°.

2) Kakasch S. u. Fectander G. Iter Persicum. Kurtze doch ausführliche und warhaftige beschreib. der Persianischen Reiss, welche im J. 1602... angefangen. Beyneben fleissigen Verzeichniss aller gedenkwürd. Sachen... in Polen, Littaw, Reussen, Moscaw etc.... Altenburg, 1609 — 10. 8°.



WLADISLAVS SIGISMVNDVS D.G. POLONIÆ ET SVECIÆ PRINCEPS
ELECT. MAGN. DVX MOSCOVIÆ SMOL. SEVER. CFRD. DVX.

Ex archetypo Petri Pauli Rubenij Paulus Pontius fecit anno CIƆ.IƆ.CXXIIII.

Cum privilegiis Regis Christianissimi, Serenissimae Infantis, et Ordinu confoederatoru.

Въ нихъ мы находимъ нѣсколько чрезвычайно любопытныхъ видовъ современной Москвы и другихъ русскихъ городовъ.

Интересъ къ событіямъ Смутнаго времени и его героямъ вызвалъ появленіе за границей большого количества гравированныхъ портретовъ, относящихся къ этой эпохѣ. Ровинскій насчитываетъ до 10 портретовъ перваго самозванца, появившихся въ XVII столѣтіи. Изъ нихъ самыми замѣчательными надо считать гравюру работы Киліана, да портретъ, приложенный къ упомянутой уже краковской брошюрѣ Гроховскаго. Интересны очень портреты Димитрія и Марины Мнишекъ въ знаменитой хроникѣ Гваньини 1611 года. Второй и третій самозванцы также были изображены на совершенно фантастическихъ портретахъ, воспроизведенныхъ на прилагаемыхъ снимкахъ. Не мало было также издано портретовъ другого героя Смутнаго времени, короля польскаго Владислава IV, избраннаго въ 1610 году на престолъ московскій. Для насъ интересны, конечно, только тѣ его изображенія, на которыхъ упоминается его титулъ какъ царя московскаго. Такихъ портретовъ Ровинскій называетъ два, если не считать приведеннаго имъ изображенія на медали, именно гравированный Ворстерманомъ и гравированный Хондіусомъ. Мы прилагаемъ при семъ воспроизведеніе съ 3-го его портрета, неизвѣстнаго Ровинскому и наиболѣе рѣдкаго и интереснаго со стороны художественной. Портретъ этотъ съ оригинала П. Рубенса гравированъ въ 1624 году П. Понтіусомъ и имѣетъ слѣдующую подпись: Wladislaus Sigismundys D. G. Poloniae et Sveciae, principi, Elect. Magn. Dux Moscoviae, Smol., Sever. Ct R D Dux.

Эпоха первыхъ Романовыхъ не менѣе начала XVII вѣка богата сказаніями иностранцевъ. Однихъ изданій сочиненія Олеарія въ теченіе этого столѣтія насчитывается до 16 на всѣхъ европейскихъ языкахъ. Несомнѣнно, это сочиненіе можно считать наиболѣе популярнымъ изъ всѣхъ описаній Россіи всѣхъ временъ, хотя оно, подобно другимъ, также не чуждо нѣкоторыхъ нелѣпостей и курьезовъ.

Адамъ Олеарій (Эльшлегеръ) попалъ въ Россію въ 1634 году въ качествѣ секретаря посольства герцога Фридриха Шлезвигъ Гольштинскаго къ Московскому царю. Большой покровитель наукъ и извѣстный меценатъ XVII вѣка, герцогъ Фридрихъ командировалъ его при посольствѣ со спеціальною цѣлью ознакомиться съ бытомъ и государственнымъ устройствомъ малознакомой, но интересовавшей весь міръ, Московіи. Первое нѣмецкое изданіе его путешествія вышло въ Шлезвигѣ въ 1647 году и сейчасъ же почти за нимъ послѣдовали переводы на французскій, англійскій, голландскій и италіанскій языки. Долгое время изданіе Олеарія 1647 года считалось изданіемъ вторымъ, такъ какъ предполагалось существованіе изданія 1646 года. Отсутствіе этого послѣдняго было доказано впослѣдствіи и дата эта на нѣкоторыхъ экземплярахъ объясняется опечаткой, или преждевременнымъ гравированіемъ фронтисписа, до выпуска въ свѣтъ самой книги. Въ настоящее время возбуждаетъ интересъ другое обстоятельство, именно то, что изданіе 1656 г. (Шлезвигъ) названо издателемъ вторымъ, изданіе же 1663 года (тамъ же) — третьимъ, между тѣмъ въ Публичной Библіотекѣ имѣется еще экземпляръ этой книги, изданный въ Шлезвигѣ же въ 1661 году.



The first counterfeit Demetrius

Лжедимитрій I (изъ книги Круля 1698 г.).
Le Faux Dimitry I (d'après l'édition de Crule. 1698).

Олеарій не только издавалъ свои собственныя сочиненія; интересуясь изслѣдованіемъ и описаніемъ малоизвѣстныхъ странъ, онъ бралъ на себя изданія и чужихъ сочиненій, описывающихъ путешествія. Такимъ образомъ имъ издана, напримѣръ, интересная книга: Andersen J. и Iversen, Orientaliche Reise-Beschreibung, durch Ost-Indien, Tartarien, etc. съ добавленіемъ о «татарской войнѣ», Гамбургъ, 1696 г. въ листъ. Книга эта богато иллюстрирована и теперь чрезвычайно рѣдка. Въ каталогѣ Россики Императорской Публичной Библіотеки она не упоминается.



Лжедимитрій II (изъ книги Круля 1698 г.).
Le Faux Dimitry II (d'après l'édition de Crule. 1698).

Громадное историческое и бытовое значеніе для Россіи имѣетъ сочиненіе Августина Мейерберга, жившаго въ Россіи въ 1661—63 гг. Особенно интересенъ оставленный имъ альбомъ рисунковъ къ своему путешествію.

Большой успѣхъ имѣло сочиненіе англійскаго врача Самуила Коллинса, выпустившаго свою книгу въ 2-хъ изданіяхъ въ 1667 и 1671 гг. подъ названіемъ: The present state of Russia. Сочиненіе его для насъ особенно интересно тѣмъ, что выражаетъ намъ взглядъ, установившійся въ XVII вѣкѣ на личность и дѣятельность Іоанна Грознаго. Забывая

всѣ недостатки и жестокости больного царя, XVII вѣкъ скорѣе съ любопытствомъ, чѣмъ со злобою смотрѣлъ на исключительную и недюжинную личность Іоанна, ища въ немъ черты справедливости и любви къ народу и придавая ему въ своихъ преданіяхъ черты Гаруна аль Рашида. Позднѣе Ла Мартиньеръ, описывая свое путешествіе по сѣверу Европы, цѣликомъ помѣстилъ въ своей книгѣ дословный переводъ описанія Россіи Коллинса, сохранивъ даже всѣ его ошибки и анекдоты, выдавая все это за свои личныя наблюденія. Первое изданіе этого плагіата вышло въ Амстердамѣ въ 1685 году со многими гравюрами и фронтисписомъ, позднѣе въ 1708 г. вышло его 2-е изданіе.

Множество изданій на разныхъ языкахъ выдержало сочиненіе голландца Стрюйса (1-е изд. въ Амстердамѣ въ 1676 г. со многими рисунками), давшаго намъ много интересныхъ свѣдѣній о Стенькѣ Разинѣ, личностью и подвигами котораго въ свое время сильно заинтересовалась Европа. О немъ же была издана книга подъ названіемъ: «Relation des particularités de la rebellion de Stenco Razin», составляющая въ настоящее время большую рѣдкость.

Еще болѣе любопытна брошюра подъ названіемъ «Stephanus Razin, Donicus Cosacus», Wittenberg 1674, которая имѣетъ еще заглавіе напечатанное русскими буквами, весьма близкими къ введенному только въ началѣ слѣдующаго столѣтія Петромъ гражданскому русскому шрифту: «Стенко Разинъ, донской казакъ измѣнникъ».

Стенко Разинъ
Донски Козакъ
Измѣникъ
Id eſt
Stephanus Razin Donicus Coſacus
Perduellis,
Publice Disquiſitioni exhibitus
PRÆSIDE
CONRADO SAMUELE
SCHURTZFLEISCH,
Hiſtor. Prof. Publ. Extraord.
RESPONDENTE
JOHANNE JUSTO MARTIO,
Melhuſa-Thuringo.
D. XXIX. Quintil. Anno M DC LXXIV.
VVITTEBERGÆ,
Ex officina CHRISTIANI SCHRÖTERI.

Интересна по своему содержанію книга на англійскомъ языкѣ, изданная Крулемъ въ Лондонѣ въ 1698 и 1699 годахъ съ превосходнымъ портретомъ молодого Петра и обоихъ самозванцевъ. Голландскій посланникъ Конрадъ Кленкъ оставилъ свои записки, интересныя для насъ по описанію смерти царя Алексѣя Михайловича и коронаціи царя Ѳеодора Алексѣевича. Первое изданіе этой книги вышло въ 1677 году въ Амстердамѣ и сопровождалось превосходно гравированнымъ фронтисписомъ и шестью интересными гравюрами (см. воспроизв.). Сразу на трехъ языкахъ, французскомъ, греческомъ и латинскомъ, напечатано въ Парижѣ въ 1663 году сочиненіе Тевенета, заключающее въ себѣ описаніе путешествія по Россіи и Крыму.

Польскія войны XVII вѣка въ Малороссіи не могли не обратить на себя вниманіе иностранцевъ и, понятно, Европа должна была заинтересоваться такимъ своеобразнымъ и чуждымъ ей явленіемъ, какъ запо-



Рисунокъ изъ книги Кленка 1677 г., изображающій царскій выѣздъ.

„Une sortie du Tsar", d'après l'édition de Klenk (1677).

рожское казачество. Книгъ о польскихъ войнахъ и о казакахъ было очень много и мы считаемъ нелишнимъ привести здѣсь полныя названія пяти очень рѣдкихъ изданій, не вошедшихъ въ каталогъ Россики Императорской Публичной Библіотеки:

1) Relatione di quanto si va dalla Polonia e de'trattate che si vano aggiustando con gli Ambassiatori di Moscoviae. Venetia. 1684.

2) Magdeleine Chev. Le miroire de l'empire Ottoman ou l'état present de la cour et la milice du Grand Seigneur, avec une descr. de la manière de vivre des Turcs et un recit de ce qui s'est passé pendand la guerre des Turcs en Pologne et en Ucraine jusqu'à 1677. 2 vols. Paris, 1678. 8°.

3) Brown E. A discourse of the original country governement and religion of the cossacs. London, 1672. 8°.

4) Relatione della Vittoria ottenuta dall' Armi Imperiali sotto il Commando del general Sculz, con haner tagliato a pezzi un grand numero di Ribelli del Thecli, El anco una gran rotta dalli Cosachi alli Tartari. Venuta li 12 octobri 1684. Vicenza, 1684. 4°

5) Relatione della ricca preda fatta da' Cosacchi nel Mar Negro. Venetia e Modena, Degni 1685. 4°.

Современныхъ гравированныхъ портретовъ первыхъ царей изъ дома Романовыхъ довольно много, но портреты царя Алексѣя Михайловича часто смѣшивались съ портретами его отца и въ иностранныхъ изданіяхъ часто встрѣчаемъ разныя подписи подъ одними и тѣми же портретами. Ровинскій насчитываетъ до 18 современныхъ портретовъ царя Михаила Θеодоровича иностраннаго происхожденія, причемъ большинство ихъ скопировано съ портрета, находящагося въ первомъ изданіи сочиненія Олеарія, отличающагося своею достовѣрностью. Портретовъ царя Алексѣя того времени также много, но къ сожалѣнію лишь немногіе изъ нихъ могутъ считаться достовѣрными, большинство же ихъ совершенно фантастично. Лучшими его портретами считаются гравированный въ 1670 г. Мейсенсомъ и гравированный Лармессеномъ изданный не задолго до смерти царя. Портретовъ Софіи, Θеодора и Іоанна Алексѣевичей вообще немного, изъ иностранныхъ же листовъ того времени можно назвать только портреты Софіи, Іоанна и Петра въ книгѣ Шлейсинга 1693 г., да портретъ Софіи, изданный въ Парижѣ Боннаромъ въ 1685 году. Извѣстны еще, упомянутые Ровинскимъ, два современныхъ портрета Іоанна вмѣстѣ съ братомъ Петромъ.

Наоборотъ, портретовъ Петра Великаго до 1700 г. насчитывается очень большое количество и они были издаваемы какъ при книгахъ, такъ и отдѣльно. Причиною такого количества его портретовъ, отличающихся при томъ же своею достовѣрностью, было, кромѣ общей популярности царя, еще и то обстоятельство, что уже въ концѣ XVII в., путешествуя въ первый разъ за границею, онъ давалъ иностраннымъ художникамъ писать съ себя портреты.

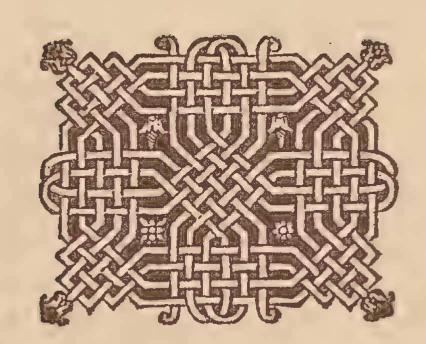
Таковымъ является типъ Кнеллера, писавшаго съ Петра въ 1697 г., и ванъ деръ Верфа, относящійся къ той же эпохѣ. Съ перваго изъ нихъ было награвировано множество листовъ, которые всѣ подробно перечислены въ словарѣ Ровинскаго. Несомнѣнно, что наибольшее ко-

личество портретовъ перваго императора, которыхъ, согласно тому же словарю, насчитывается до 800, приходится отнести къ началу XVIII вѣка, но какъ мы видѣли уже и XVII столѣтіе дало достаточное количество его изображеній.

Чтобы покончить съ иконографіею иностраннаго происхожденія, необходимо упомянуть еще о рѣдчайшихъ и крайне любопытныхъ портретахъ Стеньки Разина, о популярности котораго за границею мы уже говорили. Самымъ замѣчательнымъ и рѣдкимъ портретомъ его является большой листъ, гравированный Фюрстомъ, на которомъ онъ изображенъ въ турецкой чалмѣ; съ него было сдѣлано въ то же время 2 уменьшенныя копіи. Къ тому же времени относится извѣстная, много разъ впослѣдствіи переизданная картинка, «Стенька Разинъ бросающій въ Волгу свою любовницу». Картинка эта впервые помѣщена въ книгѣ Штрауса, изданной въ Амстердамѣ въ 1678 году.

Въ настоящей замѣткѣ, говоря о литературѣ и иконографіи XVII в., относящихся до Россіи, мы дали обзоръ далеко не полный, но мы старались указать въ немъ такія изданія, которыя не вошли въ единственное до сихъ поръ библіографическое пособіе по этому вопросу — каталогъ Россики Императорской Публичной Библіотеки. Каталогъ этотъ въ настоящее время сильно нуждается въ пополненіи и второе, дополненное изданіе его было бы чрезвычайно желательно. Вмѣстѣ съ тѣмъ, давно ощущается потребность въ серьезномъ и подробномъ библіографическомъ указателѣ извѣстій иностранныхъ писателей о нашемъ отечествѣ, начиная съ самой глубокой древности. Изданіе такого указателя принесло бы громадную пользу всѣмъ, занимающимся изученіемъ отечественной исторіи, принужденнымъ въ настоящее время пользоваться безсистемными и случайными каталогами книгопродавцевъ.

Н. С.





Рисунокъ изъ „Путешествія“ Нальмквиста 1674 г.

Une illustration du „Voyage en Russie“ de Palmquist (1674).

Ломоносовская мозаика. Вице-предсѣдателемъ Императорскаго О-ва Поощренія Художествъ С. Ю. Нечаевымъ-Мальцевымъ издана репродукція въ краскахъ съ мозаики М. В. Ломоносова «Полтавская баталія» (исполненная послѣднимъ съ картины Pierre Denis Martin le jeune) и находящейся въ Музеѣ Общества. Репродукція исполнена Голике и Вильборгъ. Изданіе снабжено объяснительнымъ текстомъ самого Ломоносова, взятымъ изъ его сочиненій, и предназначено лишь для членовъ Общества.

НОВЫЯ КНИГИ.

«Извѣстія Императорской Археологической Коммисіи. Выпускъ 31. (Вопросы реставраціи, вып. 3) Съ портретами и 244 рисунками Спб. 1909».

Энергія редакціи выпусковъ Извѣстій, посвященныхъ наболѣвшимъ вопросамъ реставраціи, радуетъ любителей и спеціалистовъ по древнерусскому искусству. Настоящій третій выпускъ (за короткій промежутокъ времени) содержитъ не мало любопытнаго матеріала, какъ въ видѣ автотипическихъ снимковъ, правда иногда неудачныхъ, но всегда интересныхъ по существу, такъ и въ видѣ описаній и замѣчаній членовъ засѣданій. Изъ области вандализма, нельзя не остановиться на слѣдующемъ: кто бы могъ сказать, что прихожане — люди сѣрые и неграмотные по преимуществу (по крайней мѣрѣ въ данномъ случаѣ) — поступаютъ неизмѣримо культурнѣе своего духовенства: въ с. Монастырь Чердынскаго у., Пермской губерніи, сохранилась и до сихъ поръ превосходная деревянная церковь XVII вѣка; духовенство, по своему обычному стремленію къ разрушенію, настаиваетъ убрать эту церковь, но прихожане не разрѣшили: «пусть стоитъ! Рукъ мы на нее не наложимъ», говорятъ они. Церковка, и въ самомъ дѣлѣ, рѣдкая, вѣдь отъ XVII в. вообще деревянныхъ архитектурныхъ памятниковъ сохранилось весьма немного, а памятниковъ, носящихъ на себѣ слѣды подлинной художественности, — еще меньше, церковь же принадлежитъ именно къ таковымъ. Изъ интересныхъ, по своимъ художественнымъ достоинствамъ, памятниковъ, вопросъ о реставраціяхъ или перестройкахъ которыхъ обсуждался въ засѣданіяхъ коммисіи, отмѣтимъ: мечеть XIV вѣка въ деревнѣ Карагозъ Таврической губ.; Московскій придворный соборъ Спаса Преображенія въ Кремлѣ и реставрація въ немъ иконъ XVI — XVII в. Изъ гражданской архитектуры отмѣтимъ домъ Дергаловыхъ въ Романово-Борисоглѣбскѣ XVII в., а также любопытный памятникъ — домъ Нарышкиныхъ, впослѣдствіи Голицыныхъ, въ селѣ Алешино Рязанской губерніи, относящійся къ началу XIX в. Обильный матеріалъ данъ также о ремонтѣ Сампсоновскаго храма въ Петербургѣ. Помимо архитектурныхъ произведеній, въ выпускѣ встрѣчаются указанія на колокола XVII в. (въ ц. с. Малая Немнюга Архангельской губерніи), точеный деревянный стулъ временъ Екатерины II въ Екатерининской ц. г. Валдая и проч. Къ выпуску, кромѣ того, приложены: списки церквей Костромской епархіи, со множествомъ снимковъ, а также некрологъ Н. В. Султанова, много поработавшаго въ реставраціонныхъ засѣданіяхъ коммисіи.

Н. М.



НОВЫЯ КНИГИ ЗА ГРАНИЦЕЮ.

W. Deonna: Les Apollons archaïques. Etude sur le type masculin de la statuaire grecque au VI-e siècle.
Genève, Georg. — In 8°. 407 стр., 211 илл.

A. Michel: Histoire de l'art. VI. Les débuts de la Renaissance.
Paris, Colin. — In 8°. Илл. — Ц. 15 фр.

A. Michel: L'art et les mœurs en France. Callot — Fantin-Latour.
Paris, Laurens. — In 8°, 290 стр., илл. — Ц. 15 фр.

H. Fierens-Gevaert: La peinture en Belgique. Les primitifs flamands. II.
Bruxelles, van Oest. — In 4°. Илл. — Ц. 15 фр.

E. Fremy: Histoire de la manufacture royale des glaces de France au XVII-e et au XVIII-e siècle.
Paris, Plon et Nourrit. — In 12.

H. Martin: Les peintres de manuscrits et la miniature en France.
Paris, H. Laurens. «Les grands artistes». — In 8°. Илл.

Les sièges des palais et musées nationaux. Sièges et écrans des époques Renaissance — Empire.
Paris, Guérinet. — In 4°. 200 фотот. — Ц. 50 фр.

E. Rodocanachi: Le château Saint-Ange.
Paris, Hachette. — In 8°. Илл. — Ц. 20 фр.

Giovanni Poggi: Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile, tratti dall'archivio dell' opera. I — IX.
Berlin, Cassirer. — In 8°. — Ц. 12 м. 50 пф.

L. Serra: Domenico Zampieri, detto Il Domenichino.
Roma, Calzone. — In 8°. 73 илл.

G. Biadego: Verona.

G. Mancini: Cortona, Montecchio Vesponi e Castiglione Fiorentino.
Bergamo, Istituto d'arti grafiche. — In. 8°. Илл. — Ц. 4 и 5 л.

P. Molmenti: G. B. Tiepolo, la sua vita e le sue opere.
Milano, Hoepli. — In 4°. Илл. — Ц. 45 л.

T. D. Atkinson: English architecture.
» A glossary of terms used in English architecture.
London, Methuen. — In 12. Илл.

H. Fletcher: London passed and passing. A pictorial record of destroyed and threatened buildings.
London, Pitman. — Илл. — Ц. 21 шил.

W. Weibel: Jesuitismus und Barockskulptur in Rom.
Strassburg, Heitz. — In 8°. Илл. — Ц. 6 м.

K. Faymonville: Der Dom zu Aachen und seine liturgische Ausstattung vom IX. bis zum XX. Jahrhundert.
München, Bruckmann. — In 8°. Илл. — Ц. 26 м.



ХРОНИКА

ЗАПОЗДАЛЫЯ ЗАБОТЫ.

Столичныя газеты помѣстили извѣстіе, что Академія Художествъ по инициативѣ проф. Л. Н. Бенуа предлагала городу Петербургу обдумать планъ будущей планировки столицы, и что городская управа нашла такую заботу преждевременной. Управа нѣсколько ошиблась, потому что время для составленія такого плана упущено и упущено, можетъ быть, безвозвратно. Еще нѣсколько лѣтъ тому назадъ можно было думать о расширеніи Каменноостровскаго проспекта, о созданіи новыхъ артерій на Петербургской сторонѣ, о выпрямленіи и расширеніи Невскаго, и т. д.

Характерно и поведеніе Академіи. Будучи въ состояніи вмѣшиваться и запрещать всѣ нехудожественныя измѣненія и передѣлки, она допустила искалѣченіе Музея Александра III, чуть чуть не допустила застройку Инженернаго замка, и т. д., и т. д.

Но лучше поздно, чѣмъ никогда. Академія, получивъ отказъ управы, тѣмъ не менѣе не оставила мысли о планировкѣ города. Что выйдетъ изъ ея усилій, — сказать трудно, нужно, однако, чтобы, думая о будущемъ, она не забывала и прошлаго. Задачей ея должно быть сохраненіе тѣхъ кусковъ Петербурга, которые по красотѣ являются образцовыми. Здѣсь она не только должна примѣнять свои законныя права, но можетъ дѣйствовать и иными способами, пользуясь главнымъ образомъ своимъ авторитетомъ. За послѣднія десятилѣтія Академія настолько стояла внѣ жизни, настолько легко поступалась своими правами при нарушеніяхъ художественнаго благообразія, что и стали возможны отвѣты, вродѣ даннаго управой.

Было бы далеко не то, если бы Академія не допустила искалѣченія Музея Александра III, порчи улицъ безобразнымъ лѣсомъ трамвайныхъ столбовъ и т. д.

Первой заботой Академіи въ дѣлѣ охраненія красоты Петербурга должно быть воспрещеніе искаженій лучшихъ зданій столицы, для чего она должна пользоваться правомъ «veto», принадлежащимъ ей по закону, и должна дѣйствовать авторитетомъ. Вѣдь, если не ошибаемся, то въ Академіи до сихъ поръ нѣтъ отдѣльнаго курса исторіи русской архитектуры XVIII вѣка, а пока не будетъ этого, то не начнетъ проникать въ общество сознаніе, что Растрелли, Росси, Воронихинъ, Гваренги и Камеронъ — дѣйствительно великіе зодчіе.

Академія должна была бы составить списокъ зданій, въ которыхъ не должны быть допускаемы искаженія, и этотъ списокъ могъ бы на каменныхъ скрижаляхъ быть помѣщенъ на академической лѣстницѣ, чтобы публика, мало по малу, запоминала великія имена.

Лѣтній Дворецъ Петра, Палаты Царицы Параскевы, Университетъ, Библіотека Академіи Наукъ, Крѣпость (соборъ, павильонъ Дѣдушки флота, стѣны и Монетный дворъ), Александро-Невская лавра, Андреевскій соборъ, Смольный, Зимній дворецъ, церковь Николы Морского со всѣмъ скверомъ, Мраморный дворецъ, Академія Наукъ, Таможня, Государственный банкъ, Смольный институтъ, Биржа и Училище Глухонѣмыхъ, Академія Художествъ и Деламоттовскій флигель, арка Новой Голландіи, Михайловскій замокъ, Чернышевъ мостъ, рѣшетка Лѣтняго сада, Михайловскій дворецъ и тотъ флигель его, который еще не искалѣченъ, Александринскій театръ, Театральная улица, Публичная Библіотека, павильоны Аничкова дворца, Казанскій соборъ и т. д.

Списокъ этотъ ясенъ для каждаго любящаго искусство и не наша задача вырабатывать его. Но достаточно взглянуть даже на этотъ далеко не полный списокъ, чтобы убѣдиться, какъ много упустила уже Академія. Нечего упоминать о вѣчно прискорбномъ фактѣ искалѣченія Музея Александра III, о безобразной передѣлкѣ фасада Государственнаго Банка, выходящаго на Екатерининскій каналъ.

Академія не спасла дачи, выстроенной однимъ изъ славнѣйшихъ ея сочленовъ, Воронихинымъ, допустила засыпку прудовъ, выкопанныхъ по указаніямъ Петра I въ саду Александро-Невской лавры (теперь Никольское кладбище), не протестовала противъ постройки тамъ трехэтажнаго дома, нарушившаго цѣльность постройки Трезини. * Она не примѣтила уничтоженія Калинкинскаго моста и исчезновенія великолѣпныхъ перилъ Михайловскаго моста. И въ то же время одобряла такую безвкусицу, какъ памятники Глинкѣ, кондитерскіе разводы перилъ Троицкаго моста или мозаики Суворовскаго музея.

Вотъ обо всемъ этомъ не мѣшало бы вспомнить Академіи. Если частныя лица успѣваютъ иногда кое что спасти или облагородить, то Академія могла бы сдѣлать еще больше.

За послѣднее время частными обществами и лицами были сдѣланы попытки добиться болѣе приличнаго вида нѣкоторыхъ зданій. Такъ обществу «Стараго Петербурга» ** удалось добиться окраски Сената и Адмирал-

---

* Не говоря о продажѣ и застройкѣ участка земли по набережной Невы между крыльями Адмиралтействъ. — Прим. Ред.

** Усиліями гг. Гауша и Ѳомина.

тейства. Въ этихъ случаяхъ много помогли внимательность и доброе желаніе архитекторовъ или завѣдывающихъ этими зданіями.

Не невѣроятны случаи, когда будетъ мало желанія и усердія, а потребуется и «авторитетный голосъ». Укажемъ на рядъ задачъ, которыя предстоятъ Академіи, если бы она взялась за дѣло украшенія Петербурга.

Прежде всего необходимо было бы обратить вниманіе на собственное зданіе. Что можетъ быть тоскливѣе этой глухой, шоколадной окраски? Изъ того, что проектъ имѣетъ много общаго съ планомъ Казерты, наиболѣе приличествующая ему окраска — цвѣтъ сѣраго Парижскаго камня и чѣмъ свѣтлѣе онъ будетъ, тѣмъ лучше.

Далѣе, въ какомъ отвратительномъ видѣ пристань со сфинксами. Камни перекривлены, съ бронзовыхъ свѣтильниковъ сорваны концы акантовыхъ листьевъ! Неужели Академія не можетъ добиться исправленія какъ этой красивой детали, такъ и того, чтобы убрали безобразныя лодки и строенія рыбнаго садка, которыя вѣчно портятъ видъ одной изъ прелестнѣйшихъ набережныхъ въ мірѣ.

Другая еще болѣе замѣчательная часть набережной — стрѣлка Биржи — вѣчно заставлена барками и никогда не видно гранитныхъ спусковъ, заканчивающихся громадными шарами. То, чѣмъ можно было бы хвалиться передъ иностранцами, видѣлъ мало кто изъ русскихъ. Неужели Академія не могла бы добиться воспрещенія ставить барки въ этомъ мѣстѣ? Далѣе сама Биржа отвратительно выкрашена въ глухой сѣрый цвѣтъ, который десятилѣтіями выработался изъ легкой окраски «gris de perle», приданной зданію Томономъ. Для возвращенія этой окраски необходимо вліяніе Академіи, и если бы удалось этого достичь, то слѣдовало бы перекрасить и два сосѣднихъ зданія: Музей Академіи и Склады.

Окраска Зимняго дворца становится все темнѣе и темнѣе и однообразнѣе, а между тѣмъ Растрелли его красилъ въ два цвѣта (голубой и бѣлый, позже въ началѣ XIX вѣка его красили въ желтый и бѣлый). Если бы вернуть эту радостную окраску, то тогда бы всѣ поняли, что за волшебная сказка это зданіе, цѣликомъ состоящее изъ колоннъ и оконъ.

Уже было упомянуто объ домѣ, выстроенномъ въ Невской лаврѣ и совершенно исказившемъ видъ на нее съ Невы. Теперь измѣнить это трудно. Однако, въ лаврѣ необходимо было бы позаботиться объ Лазаревскомъ кладбищѣ, которое, какъ музей русской скульптуры, богаче и Музея Александра III и Академіи.

Казанскій соборъ красится въ слишкомъ густой цвѣтъ, чудесный скверикъ его закрытъ тремя довольно безобразными лавочками, а совершенно несравненная рѣшетка, отдѣляющая его отъ институтскаго сада, забита листовымъ желѣзомъ. Парижане заботливо охраняютъ рѣшетки Palais de Justice, рѣшетки Maisons sur Seine перенесены въ Лувръ, а эта, не имѣющая себѣ равныхъ, извѣстна десятку любителей. Неужели Академія не могла бы добиться уничтоженія лавочекъ, открытія рѣшетки и каменныхъ пьедесталовъ.

Наконецъ, центральное зданіе Петербурга — Адмиралтейство — совершенно закрыто густымъ садомъ. Необходимо добиться, чтобы это исключительное произведеніе стиля Ампиръ, да еще и построенное чисто

русскимъ мастеромъ, было хорошо видно. Задача Академіи добиться превращенія Александровскаго сада въ Партерный садъ, удаленія безобразныхъ памятниковъ (Глинки, Гоголя, Лермонтова) въ одинъ изъ окраинныхъ садовъ, вродѣ Скобелевскаго сквера и т. д. Вѣдь въ современномъ положеніи Адмиралтейство никому не видно, а гордиться имъ слѣдуетъ больше, чѣмъ громоздкою массою Исаакія.

Прямая обязанность Академіи — поднимать художественный уровень страны. За послѣднее время она очень мало дѣлала въ этомъ отношеніи, а дѣло, предстоящее ей, очевидно. Въ настоящее время особенно необходимы заботы о скульптурѣ и архитектурѣ. Вѣдь въ Петербургѣ буквально негдѣ изучать эти искусства. Въ Академіи существуетъ обширный скульптурный музей, но онъ помѣщенъ такъ, что публикѣ трудно догадаться объ его существованіи и, даже зная о существованіи, не легко найти входъ. Онъ переполненъ слѣпками, которые выбраны безъ всякой системы. Давно пора бы убрать слѣпки съ сомнительныхъ и реставрированныхъ античныхъ копій и замѣнить ихъ слѣпками съ достовѣрныхъ произведеній античности, давно пора развить отдѣлъ скульптуры ренессанса и барокко.

У Академіи имѣется и готовый архитектурный музей въ видѣ ряда драгоцѣннѣйшихъ моделей. Этотъ обычай дѣлать модели зданій пора бы возродить снова и выставлять ихъ вмѣсто чертежей, которые мало понимаетъ публика. Выставка или музей такихъ моделей несомнѣнно подняли бы интересъ къ архитектурѣ и заставили бы публику почаще задуматься объ этой отрасли искусства. Трудно предполагать, чтобы въ колоссальномъ зданіи Академіи не нашлось бы мѣста для драгоцѣннѣйшихъ моделей Смольнаго, Биржи и т. д.

Не мѣшаетъ Академіи обратить вниманіе и на окраску собственныхъ залъ. Тоскливѣе и мрачнѣе ея трудно что нибудь выдумать. Правда, она придумана Тономъ, но вѣдь Тонъ какъ разъ начало упадка русской архитектуры и едва ли слѣдуетъ сохранять дурныя традиціи.

Какія ужасныя копіи висятъ въ большихъ залахъ Академіи и какъ много совершенно неинтересныхъ вещей въ циркулѣ. Немудрено, что видя эти произведенія, отмѣченныя Академіей, но чуждыя искусству, публика все съ бо́льшимъ и бо́льшимъ пренебреженіемъ относится къ требованіямъ, исходящимъ изъ этого зданія. Только переустройство его внутренней жизни, оживленіе интереса къ живому искусству, хотя бы и созданному въ прошедшіе вѣка, можетъ возродить значеніе и авторитетъ Академіи.

Было бы очень желательно, если бы ей удалось осуществить новую планировку Петербурга, но задача эта очень трудна и можетъ не удаться. Тѣхъ измѣненій, которыя указаны выше, добиться Академіи не такъ трудно, а заботы о нихъ возстановятъ ея утраченный авторитетъ.

В. Курбатовъ.





Историко-Археологическій съѣздъ въ Костромѣ.

Въ Костромѣ состоялся IV областной Историко-Археологическій съѣздъ, продолжавшійся съ 21 по 30 іюня. Выборъ этого именно города, интереснаго далекими отъ насъ событіями исторической важности и любопытнаго сохранившимися памятниками мѣстной археологіи — слѣдуетъ признать удачнымъ.

Воздерживаясь отъ общихъ разсужденій о значеніи съѣздовъ, имѣющихъ своею цѣлью ближайшее изученіе археологическихъ матеріаловъ опредѣленной области, и не касаясь вообще трудовъ этого съѣзда, укажу только на фактическую его дѣятельность въ области изслѣдованія мѣстной старины.

Дѣятельность эта выразилась, прежде всего, въ ознакомленіи съ памятниками зодчества — костромскими монастырями и церквами XVI и XVII вв., при осмотрѣ которыхъ пространныя объясненія давали проф. Н. В. Покровскій и членъ мѣстной архивной коммисіи И. В. Баженовъ.

Первая экскурсія совершена была въ основанный въ XIV в. мурзою Четомъ Ипатіевскій монастырь. Онъ достигъ своего процвѣтанія въ XVI — XVII вв., сталъ «преименитою лаврою», «колыбелью дома Романовыхъ», въ XVIII в. оскудѣлъ и утратилъ свое церковное общественное значеніе. За отсутствіемъ въ костромскомъ краѣ монументальныхъ памятниковъ гражданской и военной старины, соборъ Ипатіевскаго монастыря является однимъ изъ наиболѣе интересныхъ сооруженій церковной архитектуры, сохранившимъ присущія ему черты московскаго стиля XVII вѣка; сравнительно хорошо сохранились и стѣнописи собора, исполненныя въ 1685 г. артелью костромскихъ иконописцевъ царской школы Алексѣя Михаиловича подъ руководствомъ извѣстнаго Гурія Никитина, тогда какъ «до неузнаваемости» измѣнены реставраціей Рихтера кельи, въ которыхъ жилъ Михаилъ Θеодоровичъ до избранія его на престолъ. И вотъ, въ день закрытія съѣзда, ученый комитетъ предложилъ собранію сдѣлать постановленіе отъ имени съѣзда о необходимости «капитальнаго ремонта» (!) Троицкаго собора въ Ипатіевскомъ монастырѣ (на что испрашивается монастыремъ сумма въ 200.000 р.). Предложеніе это было принято даже безъ преній, и слѣдуетъ удивляться и жалѣть, что на съѣздѣ не было представителей отъ Академіи Художествъ и Общества архитекторовъ, которые могли бы высказать свои компетентные взгляды на этотъ вопросъ.

Ризница монастыря принадлежитъ къ числу лучшихъ въ Россіи и хранитъ не мало сокровищъ: здѣсь, между прочимъ, образъ Θеодоровской Богоматери, которымъ, по преданію, былъ благословленъ на царство Михаилъ Θеодоровичъ, и другія иконы — вклады Годуновыхъ, московскихъ покровителей монастыря.

Далѣе члены съѣзда посѣтили Богоявленскій монастырь, основанный въ половинѣ XV в. и въ храмѣ котораго, обращенномъ въ алтарь нынѣшней церкви, сохранилась, хотя и нѣсколько подновленная, фресковая живопись 1672 г., а въ ризницѣ и библіотекѣ монастыря находятся жемчужныя оплечья, пожертвованныя кн. Дм. Пожарскимъ въ 1613 г., изящной работы священные сосуды — вклады Салтыковыхъ — и богослужебныя книги — даръ кн. Василія Волконскаго въ 1630 году.

Въ послѣдующіе дни изслѣдованъ былъ сооруженный въ 1652 г. купцомъ К. Г. Исаковымъ храмъ Воскресенія на Нижней Дебрѣ. Церковь построена въ обычномъ для того времени типѣ; нѣкоторую своеобразность представляютъ наружныя стѣны ея и алтарной апсиды, испещренныя раскраскою въ видѣ шахматныхъ полей изъ разноцвѣтныхъ треугольниковъ, и орнаментика главнаго хода съ рельефными символическими изображеніями: единорога и льва, сиренъ, пеликана и т. п. Фресковая живопись половины XVII в. довольно хорошо сохранилась въ галереяхъ церкви, и сцены апокалипсиса привлекаютъ вниманіе сложностью композицій.

Послѣднимъ осмотрѣнъ былъ красивый по мѣсту положенія Успенскій соборъ, основаніе котораго относится еще къ XIII в., въ княженіе Василія Ярославовича Костромского, но позднѣйшія, вплоть до XVII в., перестройки совершенно измѣнили его видъ.

Переходя къ перечисленію докладовъ, читанныхъ на засѣданіяхъ съѣзда, приходится выразить сожалѣніе, что несмотря на столь богатый матеріалъ костромскихъ древностей, на которыхъ повсюду лежитъ отпечатокъ самобытнаго искусства, несмотря на вдохновляющую красивость бѣлоколонныхъ залъ дворянскаго собранія, гдѣ происходили засѣданія съѣзда — референты были немногочисленны, а сообщенія большинства изъ нихъ довольно узки и блѣдны по темамъ.

Въ секціи «церковныхъ древностей и искусства» (предсѣдатель Θ. И. Успенскій) заслушано было 9 докладовъ. А. А. Титовъ предложилъ два реферата: 1) о 52 упраздненныхъ монастыряхъ костромской епархіи и 2) о двухъ рѣдкихъ иконахъ Божіей Матери: «Пресвятыя Богородицы — Милосердіе», тождественной почти съ иконою, находящеюся въ Транстеверѣ, и «Прибавленіе Ума», имѣющею сходство съ образомъ Лоретской Богородицы. И. В. Баженовъ познакомилъ съѣздъ съ интереснымъ изслѣдованіемъ по писцовымъ книгамъ XVII в. судебъ костромского кремля, нынѣ уже несуществующаго. А. И. Голубцовъ сдѣлалъ сообщеніе на тему: «Авторъ древней повѣсти о Θеодоровской иконѣ Божіей Матери», высказавъ догадку, что составитель ея могъ быть о. Іоаннъ Милютинъ, и вызвалъ горячія пренія указаніемъ на существованіе въ Костромѣ трехъ соборовъ. Н. Н. Троицкимъ предложенъ былъ докладъ «объ иконѣ Благовѣщенія, писанной костромскимъ попомъ Иваномъ Андреевымъ» стиля Ушаковскаго письма. С. И. Вве-

денскій прочелъ рефератъ «о церковномъ соборѣ въ Костромѣ при митрополитѣ Ѳеогностѣ». Проф. Г. Г. Павлуцкій въ рѣчи своей далъ пространную характеристику русскаго зодчества времени царя Михаила Ѳеодоровича. І. Б. Михайловскій доложилъ съѣзду о результатахъ обслѣдованныхъ имъ подваловъ Успенскаго собора, съ цѣлью найти слѣды древней постройки, однако таковая не можетъ быть датирована позднѣе XVII вѣка. Докладчикъ высказалъ въ заключеніе нѣсколько соображеній по поводу оригинальной окраски въ шахматы нѣкоторыхъ костромскихъ церквей, какъ Воскресенія на Дебрѣ и Спасской за Волгой, находя пестроту ихъ безвкусной и нелѣпой, на что проф. Голубцовымъ сдѣланы были возраженія и указанія на трапезную церковь XVII в. въ Троице-Сергіевой лаврѣ, а проф. Павлуцкій, допуская такую пестроту въ гражданской архитектурѣ, высказался за недопустимость въ церковной. Послѣдняя тема Н. Ѳ. Флоровскаго касалась «иконографіи Рождества Христова по даннымъ Ярославскихъ памятниковъ и по священной и по святоотеческой письменности». Наконецъ, въ секціи общихъ вопросовъ Ѳ. И. Успенскій выяснилъ задачи Русскаго археологическаго института въ Константинополѣ и обрисовалъ малоизвѣстную дѣятельность его въ области изученія и изданія памятниковъ церковной старины и искусства Византійской имперіи.

Слѣдуетъ упомянуть также о выставкѣ при съѣздѣ, заботливо устроенной мѣстною ученою архивною коммисіею. Нѣсколько альбомовъ прекрасныхъ фотографическихъ снимковъ В. Н. Кларка, Н. Ѳ. Барщевскаго и О. П. Парли даютъ обширный матеріалъ по церковной и гражданской архитектурѣ, иконамъ и фрескамъ, а также любопытнымъ предметамъ прикладного искусства, одеждамъ и уборамъ царскихъ временъ. Интересны витрины съ собраніемъ И. А. Рязановскаго — набоекъ, печатныхъ досокъ, рѣзныхъ вальковъ и тканей, коллекція В. А. Андронникова и др.

Подводя итоги дѣятельности съѣзда, нельзя умолчать о торжественной закладкѣ Романовскаго музея, по случаю предстоящаго 300-ія царствованія дома Романовыхъ, но приходится сожалѣть, что для сооруженія столь знаменательнаго зданія не былъ объявленъ конкурсъ, а выполненіе проекта было предоставлено единоличнымъ силамъ мѣстнаго архитектора.

Наконецъ, не лишнимъ считаю привести списокъ изданій, посвященныхъ съѣзду и касающихся памятниковъ костромской старины:

Петербургскія изданія —

Покровскій Н. В. «Памятники церковной старины въ Костромѣ», съ 32 табл., въ «Вѣстникѣ Археологіи и Исторіи», вып. XIX. 1909 г., и отдѣльное изданіе;*

Извѣстія Имп. Археологической Коммисіи, в. 31. 1909 г. Изъ Архива И. А. К. III. Костромская губернія, съ 196 рис.;
и Костромскія изданія —

Баженовъ И. «Костромской Ипатьевскій монастырь». 1909.

* См. «Старые Годы», 1909, стр. 333.

Сырцовъ Г. Я. «Городъ Кострома въ его прошломъ и настоящемъ». 1909.

П. I. С. «Стѣнная живопись Костромского Успенскаго каѳедральнаго собора». 1908.

Алмазовъ П. А. «Краткій путеводитель по г. Костромѣ и Костромской губерніи». 1909. Стр. 1—42.

Троицкій. «Кострома», статья въ «Памятной книжкѣ Костромской губ. на 1909 г.».

«Указатель книгъ, статей и мыслей о Костромскомъ краѣ по концепціи ихъ содержанія», изд. Костромской губернской ученой архивной коммисіи. 1909. Стр. 1—34.

«Каталогъ выставки IV Областного Историко-Археологическаго съѣзда въ г. Костромѣ въ 1909 г.».

«Каталогъ музея Костромской губернской ученой архивной коммисіи». 1909.

«Каталогъ музея Романовскаго отдѣла Костромской губернской ученой архивной коммисіи». 1909.

Владиславъ Лукомскій.

Реставрація Полоцкаго Софійскаго собора.

Городъ Полоцкъ Витебской губерніи — древнѣйшій культурный центръ мѣстнаго края — гордится памятникомъ зодчества сѣдыхъ временъ: это Софійскій соборъ, въ «голубцѣ» котораго жила преподобная Евфросинія, въ библіотекѣ котораго (существовавшей еще во времена взятія Полоцка поляками въ 1579 году) находились немаловажныя научныя цѣнности. Храмъ этотъ претерпѣлъ многія бѣдствія, отъ множества причинъ, а главнымъ образомъ отъ пожаровъ. Перестройками онъ почти измѣненъ и изъ древнѣйшихъ частей XI—XII вв. сохранились лишь восточныя стѣнки въ видѣ трехгранчатыхъ алтарныхъ полукружій и быть можетъ части западной стѣны. Нынѣ предполагается этотъ храмъ ремонтировать съ разрѣшенія Императорской Археологической Коммисіи. Послѣдняя въ своемъ разрѣшеніи, среди многихъ условій, обращаетъ вниманіе на возможность открытія первоначальной стѣнописи въ абсидѣ, на возможность открытія основанія боковыхъ башенъ у юго- и сѣверо-западныхъ угловъ храма; эта особенность весьма возможна, если судить по извѣстію, сохранившемуся въ Воскресенской лѣтописи (подъ 1506 годомъ), гдѣ говорится объ этомъ храмѣ, что онъ былъ о семи верхахъ.

Но кто поручится, что эти разумныя требованія, основанныя на знаніяхъ научныхъ и практическихъ, будутъ правильно поняты реставраторами, а съ другой стороны — будутъ тщательно выполнены? Гдѣ ручательство, что не только остатки храма XI—XII в., но и позднѣйшія интересныя наслоенія не будутъ уничтожены, испорчены? — Н. М.



Защита художественныхъ сокровищъ въ частномъ владѣніи.

Давно уже и неоднократно указывалось на громадную опасность, которая грозитъ европейскимъ художественнымъ коллекціямъ отъ американскихъ коллекціонеровъ съ ихъ милліардами; всѣмъ хорошо извѣстно, какія чувствительныя бреши послѣдніе уже успѣли пробить въ твердынѣ художественныхъ сокровищъ старыхъ культурныхъ странъ.

Въ прошломъ году господствовало нѣкоторое затишье, вызванное главнымъ образомъ денежнымъ кризисомъ въ Соединенныхъ Штатахъ, за то нынѣшнимъ лѣтомъ американцы явились съ удвоенной покупательской силой. Кромѣ общаго улучшенія денежнаго рынка, тутъ значительную роль сыгралъ еще новый американскій таможенный тарифъ. На основаніи его, ввозъ въ Соединенные Штаты старинныхъ картинъ, рисунковъ, гравюръ и скульптуръ совершенно освобождается отъ пошлины, причемъ «старинымъ» опредѣляется каждый предметъ, исполненный не менѣе двадцати лѣтъ тому назадъ. Равнымъ образомъ безпошлинно ввозятся фарфоръ, керамика и вообще произведенія художественной промышленности, имѣющія по крайней мѣрѣ столѣтній возрастъ, за исключеніемъ лишь тканей, которыя во всѣхъ видахъ подвержены пошлинѣ. Не можетъ подлежать сомнѣнію, что уничтоженіе прежней пошлины, въ размѣрѣ 20% стоимости, для ввозимыхъ предметовъ стараго искусства послужитъ новымъ стимуломъ для усиленной отправки ихъ за океанъ.

Какъ извѣстно, Италія впервые, еще въ 1893 г., издала законъ, воспрещающій продажу произведеній стараго искусства за предѣлы государства безъ правительственнаго разрѣшенія.

Съ прошлаго года дѣйствуетъ новый, весьма разумный законъ, по коему предметы, не допускаемые къ вывозу (кромѣ внесенныхъ въ инвентарь), выкупаются государствомъ, а выпускаемые за границу — облагаются вывозною прогрессивною пошлиною.

Въ настоящее время и французская палата приняла соотвѣтственный законъ. Толчкомъ для скорѣйшаго его проведенія послужила предстоявшая продажа старинаго аббатства бенедиктинцевъ въ Solesmes, въ которомъ находится одинъ изъ шедевровъ средневѣковой скульптуры — «Положеніе въ гробъ» 1496 г., приписываемое Луи Мурье.

Главные параграфы новаго закона гласятъ: Всѣ находящіяся во Франціи движимыя произведенія искусства, сохраненіе которыхъ важно для націи съ исторической или художественной точки зрѣнія, могутъ, съ согласія владѣльца, подлежать инвентаризаціи. Внесенные въ этотъ инвентарь предметы могутъ быть реставрируемы или исправляемы лишь съ разрѣшенія и подъ наблюденіемъ министра изящныхъ искусствъ, вывозъ же ихъ за предѣлы Франціи воспрещается. Воспрещеніе вывоза

остается на вещи, независимо отъ перехода ея въ другое владѣніе. Несоблюденіе закона карается штрафомъ до 10.000 франковъ, помимо иска о возмѣщеніи убытковъ.

Въ Англіи пока нѣтъ подобнаго закона, но очевидно и здѣсь его недолго придется ждать.

Тамъ большое волненіе, въ маѣ текущаго года, вызвала продажа герцогомъ Норфолькъ знаменитаго, большого портрета Гольбейна — Христина Датская, Герцогиня Миланская (1538 г.). Его пріобрѣлъ антикваръ Кольнаги за 1.650.000 фр. и назначилъ ему продажную цѣну въ 1.800.000 фр. Немедленно открытая, всенародная подписка сначала шла блестяще: правительство подписалось на 250.000 фр., а частныя лица на 500.000 фр., но затѣмъ сказалась заминка. Тогда жертвователь, пожелавшій остаться неизвѣстнымъ, внесъ недостающій милліонъ франковъ — и картина поступила въ Національную галерею.

Это событіе дало поводъ къ учрежденію особаго запаснаго фонда на случай необходимости подобныхъ выкуповъ и къ образованію новаго общества подъ названіемъ «Art Collector's Protection Association». Главная цѣль этого общества проведеніе закона объ охранѣ частныхъ художественныхъ коллекцій и наблюденіи за вывозомъ. И это несмотря на особую ненависть англичанъ къ вмѣшательству администраціи въ область частной собственности! Общество хочетъ побудить правительство организовать постоянную коммисію, — Treasures of National Interest Commisson, — которая должна имѣть наблюденіе надъ художественными произведеніями, представляющими общественный интересъ. Кромѣ того, новое общество хочетъ быть органомъ для защиты своихъ членовъ отъ завѣдомаго обмана со стороны торговцевъ.

Судя по нѣкоторымъ нѣмецкимъ журнальнымъ и газетнымъ статьямъ (между прочимъ Боде въ «Der Cicerone»), обращающимъ вниманіе общества на опасность утраты цѣнныхъ частныхъ коллекцій въ пользу Америки, этотъ вопросъ поставленъ на очередь и въ Германіи.

П. Эттингеръ.

Чѣмъ объяснить?

Когда за какой нибудь научной справкой придете въ музей, библіотеку, даже къ частному человѣку, то за рѣдкими, очень рѣдкими исключеніями всякій считаетъ нѣкоей радостью вамъ помочь, облегчить вашъ трудъ справкой, совѣтомъ, указаніемъ.

Совсѣмъ не то, если случай заставитъ васъ имѣть дѣло съ «церковными» людьми. Пока вы къ нимъ являетесь лишь въ качествѣ совсѣмъ частнаго человѣка — туриста, любителя, богомольца, все идетъ благополучно, вамъ и покажутъ, и объяснятъ, позволятъ даже и кодакомъ побаловаться, но горе вамъ, если обмолвитесь, что вы спеціалистъ, археологъ, да еще «пишущій».

Это признаніе является магическимъ: все затворяется — и люди и двери. Открытый взглядъ дѣлается подозрительнымъ, рѣчь напряженной, опасливой: «а что вы пишете? а зачѣмъ вамъ такая справка нужна?», а потомъ, точно по командѣ, замки портятся, ключи затериваются, нужные люди въ отлучкѣ, помѣщенія ремонтируются, однимъ словомъ пускается въ ходъ весь арсеналъ чисто до-Петровскаго «обхаживанья» непрошенныхъ иноземныхъ гостей. Хоть и ласково, но просятъ уходить.

На дняхъ случился со мною поразительный въ этомъ отношеніи примѣръ. Нужно мнѣ было для «Старыхъ Годовъ» сдѣлать нѣсколько фотографическихъ снимковъ въ одномъ древнемъ монастырѣ. Настоятель знакомый. Отношеніе всегда самое хорошее. Все я безпрепятственно осматривалъ, кое что сфотографировалъ самъ. Но вотъ на бѣду осенью попросилъ разрѣшеніе придти съ хорошимъ фотографомъ-спеціалистомъ. Нехотя, но старикъ уступилъ. Условились на будущей недѣлѣ. Но удалось не на будущей, а лишь двѣ недѣли спустя. Пріѣзжаемъ и прямо къ ключарю. — «Сегодня уже нельзя, пропустили срокъ».

Признаюсь, я даже ротъ открылъ. Стали добиваться разрѣшенія у настоятеля, тогда больного, и все же получился отвѣтъ: «Извиняются, но просятъ пожаловать весной».

Пожаловалъ, но лѣтомъ, и одинъ. Та же ласковость встрѣчи, разспросы о роднѣ. «А вотъ фотографіи...», заикнулся я.

— Нѣтъ, господамъ археологамъ уже шабашъ, — радостно засмѣялся милый хозяинъ. — Слава Богу, распоряженіе Синода есть: никому ничего. Даже два распоряженія.

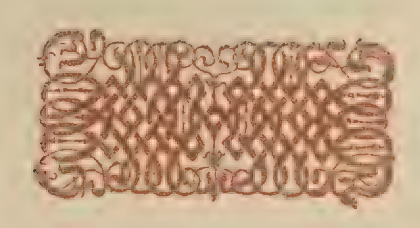
«За что это?», не удержался я отъ восклицанія. «Вѣдь нужно же разбирать. Для серьезнаго труда просимъ — не для глумленія же».

— А вотъ за то: тутъ на одной сторонѣ икону отпечатаете, а на оборотѣ бабу голую, какую нибудь Венеру. Вотъ и запретили. Да и не наше монашеское дѣло разсуждать. Запретили и дѣло съ концомъ.

Такъ вотъ хотѣлось бы знать, дѣйствительно такъ таки совсѣмъ запретили? Замазывать старыя образа, разбирать на сломъ древніе иконостасы, плавить старинныя рѣдкія клише, пережигать драгоцѣннѣйшія парчевыя узорныя ризы для добыванія крупицъ золота и серебра — все это можно, а вотъ фотографію снять, чтобы хоть намекъ о прошломъ остался — нельзя.

Неужто и впрямь изъ за Венеры?

Е. Кузьминъ.



Выставка игрушекъ.

Кустарный Музей Московскаго губернскаго земства предполагаетъ устроить съ 1 по 25 ноября с. г. выставку игрушекъ прошлаго.

Общая цѣль выставки — обратить вниманіе общества на значеніе игрушки, прослѣдить происхожденіе русской игрушки, развитіе техники, вліяніе искусства и народнаго творчества на игрушки, а равно вліяніе эпохи и окружающей природы.

Игрушка — предметъ, на который у насъ въ Россіи почти никто никогда не обращалъ серьезнаго вниманія, но который, вмѣстѣ съ тѣмъ, игралъ не малую роль, способствуя развитію вкуса ряда поколѣній, невольно закладывая въ душу ребенка зачатки творчества. Міръ игрушекъ — ихъ исторія, при внимательномъ изученіи, можетъ стать чрезвычайно любопытной и оригинальной страницей въ исторіи русской культуры вообще и въ исторіи русскаго искусства въ частности. Старинныя игрушки, отражая на себѣ время своего происхожденія, дадутъ возможность подойти съ совершенно еще новой незатронутой стороны къ интимной жизни прошлаго и освѣтить первые годы жизни ряда предшествовавшихъ намъ поколѣній.

На выставкѣ желательно имѣть:

I. Русскія игрушки прошлаго (могутъ быть и иностраннаго происхожденія, привезенныя въ Россію и характерныя для своей эпохи).

II. Игрушки изъ фарфора и глины (куклы, свистки, свистульки и т. д.).

III. Всевозможныя народныя игрушки (въ данномъ случаѣ могутъ быть и современныя).

IV. Игрушки инородцевъ, населяющихъ Россію.

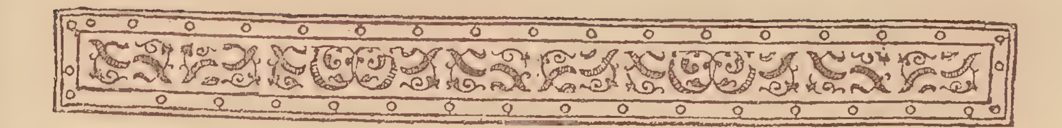
V. Фигурные и росписные пряники.

Экспонаты должны быть доставлены въ Кустарный Музей не позднѣе 20 октября 1909 г. съ подробнымъ перечнемъ посылаемаго, причемъ крайне важны указанія, гдѣ и когда пріобрѣтена вещь и къ какому времени и мѣсту владѣлецъ относитъ ея происхожденіе. О желаніи участвовать просятъ извѣстить не позднѣе 1 октября с. г.

Помѣщеніе для экспонатовъ и входъ публики на выставку — безплатные. Доставка экспонатовъ на выставку и обратно владѣльцамъ въ предѣлахъ Москвы выполнена будетъ за счетъ Музея. — За справками и съ заявленіями просятъ обращаться по адресу: Москва, Леонтьевскій переулокъ, Кустарный Музей, Ник. Дм. Бартрамъ, обозначая на конвертѣ «для выставки».

Если владѣлецъ не находитъ возможнымъ экспонировать подлинныя игрушки, то желательны фотографіи или рисунки съ нихъ.

Устроители обращаются съ убѣдительной просьбой ко всѣмъ лицамъ, имѣющимъ у себя игрушки, отвѣчающія цѣлямъ выставки, принять участіе въ предполагаемой выставкѣ, а также содѣйствовать въ распространеніи ея идеи и въ сообщеніи именъ и адресовъ лицъ, могущихъ быть полезными этому дѣлу.



Вниманіе къ Благовѣщенскому собору!



огда бываешь въ Москвѣ, то всегда удѣляешь большую часть времени ея памятникамъ (подразумѣвая подъ ними роскошные образцы царской Руси, изящные мотивы вѣка Императрицъ и классическія колоннады Александровской эпохи, но отнюдь не такіе шедевры, какъ памятники Александру II, Гоголю и т. п.). Къ сожалѣнію, не всегда приходится радоваться внѣшнему виду древнихъ памятниковъ, такъ какъ московскіе порядки не ушли далеко въ этомъ отношеніи отъ другихъ городовъ Россійской Имперіи.

Всякій проѣзжающій по Кремлю можетъ воочію убѣдиться въ уродливомъ самоуправствѣ, учиненномъ уже давно надъ крыльцомъ Благовѣщенскаго собора. Взявъ недавно вышедшую книгу «Описаніе Большого Кремлевскаго дворца и его церквей», мы читаемъ слѣдующее объ этомъ крыльцѣ: «Іоанномъ Грознымъ придѣлана съ южной стороны собора лѣстница съ папертью, откуда онъ слушалъ церковную службу, будучи оглашеннымъ, вслѣдствіе вступленія въ 4-й бракъ. Оттуда же онъ по преданію видѣлъ комету, которую счелъ за предзнаменованіе своей смерти. Лѣстница эта соединялась съ дворцомъ и вела въ нижній набережный садъ».

Дверь крыльца задѣлана теперь изнутри, а стѣны и плафонъ расписаны al fresco и богато орнаментированы, но понятно, что отъ оригинальной живописи ничего не осталось, какъ въ виду пожара 1737 г., такъ и, главнымъ образомъ, «реставраціи» 1770, 1800, 1813, 1863—67, 1884—95 гг. Вся главная стѣна крыльца покрыта фреской духовно-историческаго содержанія и **добрая половина живописи сколота до кирпича**; получается впечатлѣніе, что это рушилось не само собой, не случайно, а скорѣе сдѣлано намѣренно. Если допустимъ, что это разрушилось само собой, то почему же вся остальная часть стѣны сохранилась въ неприкосновенности? И какая честь послѣднимъ «реставраторамъ», трудами которыхъ живопись продержалась (съ 1895 года) всего лишь 14 лѣтъ и такъ основательно сползла!

Святые, безъ половины туловищъ, поистинѣ являютъ плачевное зрѣлище. . . . .

По сосѣдству, Ивану Великому, больше повезло; онъ начинаетъ застраиваться лѣсами въ виду усиленныхъ слуховъ о его предстоящемъ паденіи. А вотъ относительно Благовѣщенскаго собора приходится уже второй годъ убѣждаться, что поправка изуродованнаго крыльца есть младшая изъ заботъ мѣстнаго управленія.

Н. Д. Р.



Ремонтъ колокольни Данилова монастыря.

Порчей древнихъ зданій, представляющихъ собою памятники искусства далекаго прошлаго, безконечными перестройками, пристройками, реставраціями, ремонтами и прочими столь обычными явленіями фактически занимается міръ архитекторовъ, инженеровъ и пр. Неоднажды уже въ печати обличались подобные вандалы; неоднажды ихъ строительная и реставраторская дѣятельность выносилась на судъ общества. При столь частыхъ обличеніяхъ этихъ господъ, ищешь счастливаго случая увидѣть въ дѣятельности ихъ цѣлесообразную работу, вызванную любовью къ памятнику, знаніемъ его характерныхъ особенностей. Но, увы! такъ рѣдко осмысленное отношеніе къ завѣтамъ прошлаго; настолько рѣдко, что то простое, разумное отношеніе къ памятнику, на которое мы обращаемъ вниманіе, является если не единственнымъ, то поистинѣ весьма не частымъ. При ремонтѣ ветхой колокольни Московскаго Данилова монастыря (XVI—XVII вв.) и поднятіи туда тяжелаго колокола, инженеру Н. Подчиненнову пришла удачная мысль, не исказивъ общаго вида зданія, какъ обычно практикуется, привести его въ такое состояніе, чтобы зданіе не только не рухнуло, но и выдержало бы новый грузъ; это разрѣшеніе задачи выполнено съ помощью примѣненія желѣзной конструкціи, весь грузъ которой и вѣсъ колоколовъ на ней переданы на совершенно безопасныя точки, въ данномъ случаѣ на угловые столбы древняго зданія, причемъ эта конструкція не измѣнила внѣшнихъ очертаній крыши и колокольни. Такой ремонтъ, помимо своихъ чисто техническихъ пріемовъ, которые не входятъ въ наше обсужденіе, останавливаетъ на себѣ вниманіе тѣмъ любовнымъ отношеніемъ инженера къ эстетическимъ вопросамъ, благодаря которому древній архитектурный памятникъ совершенно не потерялъ своего вида и значенія и, вмѣстѣ съ тѣмъ, выполняетъ то назначеніе, которое потребовали отъ него жизненныя условія. Это та сторона на которую хочется обратить вниманіе культурныхъ спеціалистовъ,* обычно такъ безразличныхъ къ памятникамъ искусства. — Н. М.



---

* Подробное изложеніе условій и хода работъ на колокольнѣ обнародовано въ № 2 «Бюллетеней Политехническаго Общества, состоящаго при Императорскомъ Техническомъ Училищѣ» за 1909 годъ, въ статьѣ: «Устройство и установка желѣзной конструкціи для привѣса колоколовъ на древней колокольнѣ Московскаго Данилова монастыря».



Опять о разрушеніяхъ.

Казалось бы, ужъ достаточно много и опредѣленно говорилось и писалось о лицахъ и учрежденіяхъ, по своему бездѣйствію или индиферентности къ памятникамъ, заслуживающихъ порицанія въ лучшихъ случаяхъ и серьезнаго возмездія въ другихъ. Пора бы и очнуться! Но, что же мы видимъ вокругъ?

Идутъ сообщенія за сообщеніемъ, со всѣхъ угловъ Россіи, одно печальнѣе другого. Въ г. Өеодосіи существуетъ древняя греческая церковь; не отличаясь своими архитектурными формами, она представляетъ собою любопытнѣйшій памятникъ фресковой росписи у входа и въ абсидѣ. Вѣка проходили. Не одинъ диллетантъ, не одинъ ученый заглядывалъ въ храмъ, осматривалъ эти фрески, но должнаго изданія, описанія до сихъ поръ не появлялось; а между тѣмъ идутъ свѣдѣнія изъ вполнѣ компетентнаго источника (имѣются фотографическіе снимки), что зданію угрожаетъ паденіе — образовались крупныя вертикальныя трещины, постепенно усиливающіяся. Мѣръ, дѣйствительно предупреждающихъ дальнѣйшее разрушеніе, не предпринимается. Нынѣ церковь служитъ складомъ для дровъ!

Идемъ далѣе на сѣверъ. Въ селѣ Волоконовкѣ Воронежской губ. стоитъ красивой архитектуры пятиглавая деревянная церковь, весьма характернаго украинскаго стиля — простая и стройная; покрытія ея нѣсколько отличаются отъ обычныхъ украинскихъ. Церковь хотя и закрывается еще дверью, но окна уже разбиты; голуби свили себѣ многочисленныя гнѣзда во всѣхъ углубленіяхъ, на всѣхъ выступахъ; всюду грязь; дождевые потоки по стѣнамъ. Не сегодня-завтра церковь могутъ сломать на дрова...

Недавно окончательно уничтожена, безъ всякихъ разрѣшеній, безъ всякихъ сообщеній высшей археологической инстанціи, въ высшей степени простенькая изящная церковка въ селѣ Проповкѣ Роменскаго у. Полтавской губ., относившаяся по времени постройки къ самому началу XVIII в. Въ церкви до послѣднихъ дней совершалось богослуженіе и не было никакихъ основаній бояться ея старины.

Въ Тамбовской губерніи, на высокомъ отрогѣ въ селѣ Чернитово, стоитъ безъ всякаго надзора, обдерганная, обломанная, удивительно пріятная по своимъ формамъ старая церковь, особаго распространеннаго здѣсь типа. Великолѣпное, я бы сказалъ даже поучительное, зрѣлище представляетъ видъ на двѣ церкви — новую и старую, стоящія рядомъ; трудно было придумать болѣе легкій способъ доказательства простоты и художественности старой и положительной антихудожественности новой. Но на новой — чистая, бѣлая штукатурка, окрашенная крыша; у древней обломано крыльцо, разбиты окна, ободранъ тесъ и прочія свидѣтельства о заботахъ и поддержкѣ древнихъ зданій, художественныхъ произведеній.

Наконецъ въ Олонецкой губерніи, въ селѣ Волосово, существовала небольшая деревянная церковь XVII в., прелестной сѣверной архитектуры, весьма характерная и красивая; въ послѣднее время она была перестроена совершенно, до неузнаваемости, безъ разрѣшеній со стороны учрежденій, вѣдающихъ дѣло реставраціи, по одному желанію духовенства. Спросятъ — для чего же существуютъ правила о реставраціяхъ, почему не была своевременно освѣдомлена Археологическая Коммисія о проектѣ перестройки? И кто отвѣчаетъ за такое и подобное варварство?

Н. Макаренко.



Съ 12 декабря 1909 г. по 10 января 1910 г. въ залахъ Императорской Академіи Художествъ состоится очередная выставка рисунковъ и эстамповъ. Ретроспективный отдѣлъ выставки на этотъ разъ посвящается исторіи гравюры въ Россіи. Сюда войдутъ рисунки извѣстныхъ мастеровъ-граверовъ и рѣдкіе листы изъ общественныхъ и частныхъ коллекцій. Этимъ самымъ учащаяся молодежь, художники, друзья искусства и даже большая публика будутъ имѣть возможность знакомиться съ произведеніями прошлаго, хранящимися подъ замками не только въ общественныхъ, но и въ частныхъ собраніяхъ.

Предназначаемыя на выставку произведенія комитетъ выставки проситъ доставить въ Императорскую Академію Художествъ къ 16 ноября с. г.



Варшава. Въ ожиданіи будущаго городского музея, осуществленіе котораго, однако, пока еще не вышло изъ области проектовъ, Варшава, благодаря частной инициативѣ, недавно обогатилась очень интереснымъ, спеціально военнымъ музеемъ. Богатая коллекція стариннаго оружія, принадлежащая маіорату графовъ Красинскихъ, сдѣлалась теперь доступной для публики и временно размѣщена въ нѣсколькихъ залахъ дома Общества Поощренія Художествъ.

Основателемъ этого собранія былъ генералъ Викентій Красинскій, въ началѣ прошлаго вѣка, а послѣдующіе владѣльцы всячески его пополняли, включая въ него мелкія коллекціи боковыхъ линій семьи. Въ 1863 г. коллекція была вывезена изъ Варшавы и до 1869 г. находилась въ Петербургѣ въ рукахъ гр. Воронцовыхъ. Теперешній глава маіората присоединилъ все собраніе къ извѣстной Библіотекѣ Красинскихъ, которая указомъ 1861 г. изъ частнаго владѣнія была преобразована въ учрежденіе общественное. Въ скоромъ времени Библіотека вмѣстѣ съ собраніемъ оружія будутъ переведены въ строящееся для нихъ спеціальное помѣщеніе.

Коллекція включаетъ приблизительно 800 номеровъ, подробно описанныхъ въ толковомъ каталогѣ, составленномъ г. Пуласкимъ. — П. Э.



Свѣдѣнія изъ за границы.

Въ противовѣсъ нашей печати, иностранная пресса посвящаетъ пространные некрологи покойному хранителю Эрмитажа А. И. Сомову и оттѣняетъ его популярность и заслуги предъ музеемъ и читающей публикой. Поистинѣ, въ своемъ отечествѣ...

Францiя. Въ весенней сессіи Палаты Депутатовъ проведенъ законъ о регистраціи предметовъ искусства, находящихся въ частныхъ рукахъ. (Кстати сказать, въ числѣ депутатовъ, внесшихъ проектъ закона, былъ и Жорэсъ). Но Палата и по другому поводу занималась вопросами искусства и красоты. Принятъ былъ запросъ министерству о томъ, какія мѣры оно имѣетъ въ виду, чтобы сохранить и оградить красоту Парижа. На это министерство заявило пока, что никакихъ выставокъ въ Тюильерійскихъ дворцѣ и садѣ оно болѣе допускать не будетъ, будутъ приняты всѣ мѣры къ прекращенію строительства въ Елисейскихъ Поляхъ, а также къ сохраненію въ неприкосновенности Hôtel Biron и его сада, отличныхъ образцовъ французской архитектуры, которымъ грозили сносъ и застройка. Отрадное явленіе то, что вопросы эстетики признаются достаточно уважительными для парламентской трибуны.

Г. Шошаръ, смерть котораго минувшею весною отмѣчалась въ русской печати потому, что онъ былъ основателемъ всесвѣтно извѣстнаго магазина «Луврь», завѣщалъ государству, въ лицѣ Луврскаго музея, свое собраніе, покупная цѣна котораго превышала двадцать семь милліоновъ франковъ. Пожертвованіе заключаетъ въ себѣ скульптуры Куазево, Лемуаня, Кусту, Каффіери и Бари и около 200 картинъ. Въ ихъ числѣ есть произведенія Наттье, Друэ и Гейнсборо, все же остальное принадлежитъ къ школѣ 1830-хъ годовъ. Почти всѣ художники представлены крупными и знаменитыми произведеніями, среди которыхъ 40 Мейсонье и очень много Коро. Самыя дорогія по покупной стоимости — Миллэ; за его «L'Angelus» Шошаръ заплатилъ 800.000 фр., а за «La Bergère» — 1.000.000 фр. Этотъ даръ даетъ національному музею возможность блестяще показать міру цѣлую крупную эпоху французской живописи, которая донынѣ въ Луврѣ была плохо представлена, причемъ мода на эту школу такъ подняла на нее цѣны, что пріобрѣтеніе подходящихъ картинъ являлось не по средствамъ ни галереѣ, ни даже обществу ея друзей.

Завѣщатель выразилъ желаніе, чтобы въ Луврскомъ музеѣ была устроена Salle Chauchard, и на ея устройство и содержаніе предоставилъ необходимую сумму.

Всѣ мраморныя и бронзовыя фигуры, которыя украшали садъ при его домѣ, г. Шошаръ завѣщалъ городу Парижу для его садовъ.

Другой большой парижскій коллекціонеръ, г. Piet-Lataudrie, въ теченіе сорока лѣтъ собравшій великолѣпные образцы восточнаго и средневѣкового европейскаго искусства, также завѣщалъ ихъ французскимъ музеямъ. Назначивъ нѣсколько лучшихъ вещей спеціально Лувру, онъ затѣмъ точно указалъ порядокъ, въ какомъ парижскіе музеи имѣютъ производить выборъ предметовъ, и сколько каждый изъ нихъ можетъ отобрать. Все остальное поступаетъ въ музей его родины, города Ніоръ. — П. В.

Краковъ. Въ засѣданіи состоящей при Академіи Наукъ въ Краковѣ коммисіи для изученія исторіи искусства въ Польшѣ д-ръ И. Корженіовскій прочелъ докладъ о нѣкоторыхъ рукописяхъ петербургской Публичной Библіотеки, касающихся Марселя Баччарелли. Какъ извѣстно, Баччарелли (1731 — 1818) былъ въ 1765 г. приглашенъ польскимъ королемъ Станиславомъ-Августомъ въ Варшаву, гдѣ и оставался до конца своей жизни. Хранящіяся въ Публичной Библіотекѣ рукописи бросаютъ много свѣта на художественныя затѣи Станислава-Августа и его отношенія къ своему придворному живописцу. Тутъ много матеріаловъ, относящихся къ проекту открытія въ Варшавѣ училища изящныхъ искусствъ, для котораго Баччарелли составилъ сравнительныя описанія наиболѣе извѣстныхъ въ Европѣ академій. Другая рукопись содержитъ любопытныя данныя о внѣшнемъ украшеніи королевскаго замка: чертежи, счета, смѣты и т. п. Очень обильно количество писемъ, полученныхъ Баччарелли, который состоялъ въ сношеніяхъ съ многими художниками Италіи, Франціи и Германіи. Изъ этой переписки, между прочимъ, видно, что Станиславъ-Августъ заказалъ извѣстному портретисту Граффу копію съ Сикстинской Мадонны, а Дитриху — копію съ «Магдалины» Корреджо.

По поводу доклада г. Корженіовскаго, проф. Соколовскій указалъ, что еще много неиспользованныхъ матеріаловъ для художественной жизни въ эпоху Станислава-Августа находится въ петербургской Академіи Художествъ и въ варшавскомъ Главномъ Архивѣ. — П. Э.





ОБЪ АУКЦІОНАХЪ И ПРОДАЖАХЪ.

Самое потрясающее впечатлѣніе въ кругахъ, дѣйствительно чтящихъ искусство и его произведенія, получилось отъ продажи своей коллекціи бельгійскимъ королемъ Леопольдомъ II. Главнымъ образомъ составленная его отцомъ, какъ въ бытность герцогомъ Саксенъ-Кобургскимъ, такъ и по занятіи бельгійскаго престола, она пополнялась царствующимъ королемъ. Слухи объ этой продажѣ появились уже нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ, когда къ королю были приглашены парижскіе и лондонскіе антиквары, что вызвало волненіе въ стѣнахъ парламента, въ печати и въ королевскихъ (!) музеяхъ. Все же никто не хотѣлъ вѣрить, чтобы самъ король дошелъ до продажи втихомолку своихъ сокровищъ, составляющихъ сокровищницу и его народа. Но невѣроятное и чудовищное — оказалось правдою. Парижскій Клейнберже скупилъ лучшія вещи, вывезъ ихъ немедленно и часть изъ нихъ теперь уже вошли въ собраніе г. Пирпонта Моргана. Королевскій Музей, чрезъ посредство министра-президента, умолялъ короля не выпускать хотя бы портретъ національнаго скульптора Дюкенуа, писанный ванъ Дейкомъ. Король смилостивился и продалъ Королевскому Музею этотъ портретъ за 150.000 фр., — портретъ испорченный и, какъ говорятъ, не стоющій этихъ денегъ. Теперь идутъ переговоры о дальнѣйшей продажѣ художественнаго имущества Леопольда II — его фарфора, бронзы, серебра, египетскихъ древностей, среди которыхъ есть совершенно изъ ряда вонъ выходящіе предметы. Разумѣется, вся эта продажа обильно и очень единодушно обсуждается прессой, и черезъ сдержанный тонъ статей, объясняемый высокимъ положеніемъ продавца, сквозитъ искреннее и понятное возмущеніе. Неужели аферы и увлеченія бельгійскаго короля завели его такъ далеко, что онъ могъ совсѣмъ забыть художественные интересы и гордость своего народа, престижъ короны, даже остаться глухимъ ко всѣмъ просьбамъ, «удивленіямъ», «сомнѣніямъ» и инымъ плохо скрытымъ способамъ выраженія всеобщаго негодованія?

До момента продажи сокровища короля Леопольда были очень мало кому извѣстны; доступъ къ нимъ былъ труденъ и лишь нынѣ открылось мѣстонахожденіе многихъ картинъ, считавшихся утерянными. Большинство бывшихъ сокровищъ короля принадлежатъ къ фламандской и голландской школамъ, — но есть и предметы иного происхожденія. Тѣ пять картинъ Рубенса (громадное «Чудо св. Бенедикта», «Св. Тереза предъ Христомъ», «Торжество Христа надъ смертью и грѣхомъ»,

портретъ Фр. Франкена, великолѣпные «Львы») и мужской портретъ Рембрандта, которыми теперь распорядился Клейнберже, имѣютъ документальную исторію, что придаетъ имъ особую цѣнность. Рѣдчайшій мастеръ Хоббема представленъ парнымъ луврской «Мельницѣ» прекраснымъ ландшафтомъ, который покойный Э. Мишель считалъ шедёвромъ художника. Двѣ небольшія картины Хальса, изображающія играющихъ дѣтей; совершенно исключительные Янъ Стеенъ («Крестьянская свадьба»), и батальная сцена Вувермана и Берхема; превосходные пейзажи, въ томъ числѣ три ванъ Гойена; чудесная мадонна Фра Беато Анжелико, окруженная ангелами, доставшаяся въ приданое принцессѣ Шарлоттѣ Уэльской, матери Леопольда II; очень значительныя произведенія Делакруа, его извѣстный св. Севастіанъ, полный трагизма; наконецъ, рядъ фамильныхъ портретовъ, среди которыхъ по нѣсколько работъ ванъ Дейка, Рейнольдса и Винтергальтера, — все это нынѣ въ рукахъ антикваровъ или уже куплено въ Америку.

Трудно бороться противъ вывоза художественныхъ сокровищъ, когда не только ему содѣйствуетъ, но въ немъ принимаетъ активное участіе даже вѣнценосецъ. Къ счастью, не все на свѣтѣ продажно, и въ этомъ смыслѣ недавно серьезный отпоръ получилъ Музей Императора Фридриха. Онъ высмотрѣлъ рѣзной алтарь готическихъ временъ въ Темарѣ близъ Мейнингена и, предложивъ за него 20.000 марокъ, заранѣе считалъ себя его обладателемъ. И вдругъ получился отказъ: алтарь имѣетъ цѣнность не только художественную, но и религіозную; онъ охраняется хорошо на мѣстѣ, но въ то же время служитъ цѣлямъ духовнымъ, которыя когда то и имѣлись въ виду жертвователями. Въ самомъ дѣлѣ, хорошо предметы ограждать отъ профанаціи и разрушенія посредствомъ помѣщенія ихъ въ музеи; но еще лучше сохранять ихъ въ той обстановкѣ и въ томъ мѣстѣ, для которыхъ они созидались и съ которыми сжились въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ. Но для этого нужны знающія и осторожныя руки, а не — скажу pro domo sua — невѣжественныя и безсовѣстныя замазыванія и якобы реставраціи, которыя погубили и губятъ большинство нашего народнаго художественнаго достоянія.

Въ Парижѣ аукціонный сезонъ минувшей весны заканчивался блестяще громадной распродажей собранія г. Doistau, принесшей владѣльцамъ около двухъ милліоновъ франковъ. Этотъ аукціонъ, составленный почти исключительно изъ произведеній XVIII вѣка, явился гвоздемъ сезона; при этомъ случаѣ нѣсколько покупокъ сдѣлали музеи, пріобрѣтя, впрочемъ, вещи не особенно выдающіяся, но подходящія для подбора имѣющихся коллекцій. Совершенно невозможно разобрать весь составъ этого аукціона; приведемъ лишь наиболѣе интересныя цѣны, державшіяся вообще весьма высоко, ввиду напряженнаго вниманія, съ которымъ любители и антиквары слѣдили за продажей. Совершенно неожиданно высшая оцѣнка, среди картинъ, выпала на долю Грёза: его «L'enfant blond» проданъ за 78.000 фр., вопреки пренебреженію, которое оказывалось художнику за всѣ послѣдніе годы. Второе мѣсто заняла пастель Дюплесси — портретъ Глюка (71.000 фр.), тогда какъ того же мастера масляный портретъ того же лица проданъ за 8.900 фр.

(купленъ у А. Дюма за 500 фр.). По той же цѣнѣ (71.000 фр.) прошелъ портретъ неизвѣстнаго, писанный Фрагонаромъ; «Посѣщеніе Богородицею св. Анны», по каталогу означенное «школа XVIII в.», но всѣми признанное работою Фрагонара — за 25.500 фр. (у Дюма — 880 фр.). Наконецъ, рисунокъ его же «Юпитеръ и Даная», пріобрѣтенный въ 1898 г. за 16 т. фр., теперь достигъ 40.100 фр. Нѣсколько Гюберъ-Роберовъ проданы по нѣсколько тысячъ, и только «Le Débarcadère» дошелъ до тридцати четырехъ. Парныя картинки Лепрэнса, на тему прибытія и отбытія дилижанса, прошли за 34.000 фр., тѣмъ утроивъ оцѣнку, сдѣланную имъ всего семь лѣтъ тому назадъ. Приписанный Патэру «Салонъ знатной дамы» проданъ за 30, «Лодочникъ» Дебюкура — за 27 и мужской портретъ Друэ — за 25 тысячъ фр. Изъ трехъ Буальи, лучше всѣхъ оплоченъ портретъ актера Шенара (17.000 фр.), остальные по 6 и 5 т. фр. За «Аукціонный залъ» Де Маши заплочено 9.000 фр., вдвое противъ цѣны, вырученной на аукціонѣ Мюльбахера въ 1907 г. Хорошо продались двѣ гуаши — Моро младшаго «Опыты воздухоплаванія въ С.-Клу въ 1734 г.» (16.500 фр.) и Г. де Сентъ-Обена «Спектакль въ Оперѣ» (16.700 фр.); за то дешевле ожиданій прошла пастель Перронно, мужской портретъ (18.500 фр.). Среди прочихъ вещей, принадлежавшихъ г. Дуато, особенно интересны были: два мужскихъ бюста Пажу — терракоттовый (41.500 фр.) и мраморный (30.000 фр.), и картины изъ ткани Savonnerie — портретъ Іосифа II съ Дюкрё (11.300 фр.) и цвѣты въ вазѣ, по модели Моннуайе (11.000 фр.). Кромѣ того, было много хорошей мебели: гостиная эпохи Людовика XIV, рѣзного и вощенаго дерева, крытая тканью того времени (79.000 фр.); Louis XV — бюро, съ подписью R.V.L.C., отдѣланное бронзою (22.100 фр.), два угольника чернаго лакированнаго дерева съ бронзою и подписью B. V. R. B. (14.100 фр.) и наборный шкафчикъ съ клеймомъ Hédouin (17.100 фр.); рѣзная кровать времени Людовика XVI, крашенная въ сѣрый цвѣтъ (12.100 фр.). Однако, всѣ цѣны мебели превзойдены, на случайномъ аукціонѣ, необычайной оцѣнкой большой гостиной обстановки (3 дивана, 12 креселъ, 6 стульевъ, экранъ), крытой тканями Бовэ, частью конца XVIII в., частью начала XIX-го, и проданной за 265.000 фр. Послѣ этой цифры кажутся ничтожными тѣ десятки тысячъ, которыми оплачивались обстановки ряда комнатъ, составлявшія коллекцію г. Suarès и относившіяся къ разнымъ періодамъ XVIII вѣка.

Любопытенъ былъ аукціонъ собранія виконта Chabert — продавалось всего 12 номеровъ, но они принесли 448.000 фр., и немудрено, такъ какъ представлены были хотя лишь три мастера, но отличные парадный, сильный Ларжилльеръ, изумительный мечтатель Гюберъ-Роберъ и рѣдкая художница конца XVIII в., очень декоративно писавшая цвѣты и фрукты, г-жа Vallayer-Coster. Ея двѣ картины проданы за 13.000 фр. Портреты Ларжилльера прошли за 108.000 фр. (актриса Дюкло), 82.000 фр. (Дама съ гвоздикой), 62, 49, 36 и 28 тысячъ фр.; остальное выпало на долю четырехъ Гюберъ-Роберовъ.

Къ концу XVIII вѣка относится табакерка, вошедшая въ безыменную распродажу, украшенная шестью гуашами Л. Моро, вставленными въ золото, эмалированное и чеканенное Henri Clavel (31.300 фр.).

Чтобы закончить парижскій обзоръ, намъ остается сказать о собраніи г. Mersch, состоявшемъ изъ картинъ разныхъ школъ и очень свободно пристегнутыхъ къ большимъ именамъ. Здѣсь еще разъ сказался интересъ, уже отмѣченный нами въ отношеніи швейцарца Шалль: его двѣ маленькія вещицы «Танцовщица въ розовомъ» и «Танцовщица въ сиреневомъ» куплены за 28.000 фр., а «Танцовщикъ» — за 12.500 фр. Изъ остальныхъ несомнѣнныхъ картинъ заслуживаютъ отмѣтки: мужскіе портреты Перронно (14.000 фр.) и Ф. Боля (14.500 фр.), женскіе портреты Миревельта (9.000 фр.) и ванъ Лоо (10.600 фр.), «Читающій мужчина» К. Фабриціуса (12.500 фр.), «Крещеніе Спасителя» Тьеполо (15.500 фр.), пейзажъ А. Кейпа (19.000 фр.). Высшая цѣна (25.500 фр.) выпала на счастье мужского портрета неизвѣстнаго мастера французской школы XVI вѣка.

Въ Лондонѣ, за лѣтніе мѣсяцы состоялось нѣсколько значительныхъ аукціоновъ; достаточно сказать, что за нѣсколько дней продано тамъ картинъ на три милліона рублей. Однако, на этотъ разъ большинство изъ нихъ принадлежали къ позднѣйшимъ (отчасти современнымъ) школамъ. Постарше были лишь нѣсколько портретовъ пресловутыхъ англійскихъ мастеровъ конца XVIII в., принесшіе своимъ владѣльцамъ обычныя тысячи. Любопытно только отмѣтить, что портретъ Генріетты Вэйнъ, писанный Хоппнеромъ и проданный нынѣ за 55.000 р., въ 1894 г. прошелъ на аукціонѣ за 4.000 р. На пейзажистовъ первой половины XIX в. подтвердилась существующая послѣдніе годы высокая цѣна. Такъ, за «Арундэльскую мельницу» Констэбля, проданную имъ въ 1838 г. за 800 р., теперь заплочено 89.000 р., а «Пожаръ парламента въ 1834 г.» Тёрнера достигъ даже 131.000 р. Только одна картина этого такъ мало у насъ извѣстнаго мастера продана была какъ то выше этой цѣны. По значенію своему, первое мѣсто среди картинъ занимало «Снятіе со Креста» Рембрандта, изъ коллекціи г. Паркера, помѣченное 1651 г.; его исторія въ англійскихъ собраніяхъ прослѣжена за два столѣтія, и въ 1840 г. онъ былъ проданъ за 2.400 р.; теперь парижскій антикваръ купилъ его за 83.000 р. Это высшая оцѣнка Рембрандта на англійскомъ рынкѣ, ибо въ 1893 г. портретъ жены бургомистра Сикса прошелъ всего за 71.000 р. Нельзя не обратить вниманіе на очень высокую цѣну (23.000 р.), достигнутую нынѣ двумя портретами Мааса, изображающими знатнаго голландца и его солидную, въ черномъ платьѣ съ бѣлымъ воротникомъ, жену. Наконецъ, въ составъ аукціона г. Quilter, продавшаго свои 124 картины второй половины XIX в. за 920.000 р., входило одно произведеніе Мурильо, «Непорочное Зачатіе», написанное для Карла II испанскаго. Оно выручило владѣльцу 51.000 р. Мебели и другихъ предметовъ за указанное время на лондонскомъ рынкѣ было мало; заслуживаютъ упоминанія лишь диванчикъ Чиппендэль, крытый старой англійской вышивкой (21.000 р., заплоченные торговцемъ), и бюро маркетри, съ вензелемъ Маріи-Антуанеты (27.000 р.).

Аукціонъ картинъ изъ собраній гр. Нессельроде, «русской дворянской семьи» и «кн. К—ва изъ Петербурга» состоялся въ Амстердамѣ, и тѣ хорошія вещи, которыя туда были вывезены, продались хорошо. Брюссельскій Королевскій Музей пріобрѣлъ картину Олиса «Игра въ

триктракъ» за 3.300 р. Отличный Тенирсъ, «Блудный сынъ», съ мелкими фигурами и серебристымъ тономъ живописи, прошелъ за 5.400 р.; небольшой подписной А. Кейпъ, «Стоянка у харчевни», проданъ за 6.000 р., прекрасный видъ города Лейдена кисти ванъ Гойена — за 7.000 р., и великолѣпный мужской портретъ, изображающій воина въ парадно-фантастичномъ нарядѣ и приписанный А. Кейпу, — за 8.100 р.

Примѣръ бельгійскаго короля еще болѣе подобьетъ нашихъ владѣльцевъ картинъ къ увозу ихъ за границу подъ шумокъ и, пожалуй, убьетъ ихъ послѣднія сомнѣнія.

На голландскомъ рынкѣ еще появлялось нѣсколько хорошихъ вещей — юношеское произведеніе Питера де Хоога (16.000 р.), значительный лунный пейзажъ А. ванъ деръ Неера (20.000 р.) и отличный женскій портретъ Верспронка (5.500 р.). Маленькая «Мужская голова» казалась этюдомъ для одного изъ старцевъ Рембрандтовской «Сусанны» въ берлинскомъ музеѣ, потому приписывалась самому мастеру и продана за 11.000 р. Но, до подробнаго изученія ея рембрандтологами, видѣть въ ней подлинное его произведеніе — опасно.

Въ Петербургѣ ни о какихъ интересныхъ покупкахъ не слышно. Появлялись отличныя вещи, спѣшно искались на нихъ покупатели, — но гдѣ они у насъ? Очевидно, все попадало въ руки антикваріевъ, затѣмъ въ вагонъ и за границу. А чтобы мы не теряли привычки безучастно узнавать о вывозѣ хорошихъ собраній — про извѣстную галерею г-жи М. идутъ тревожные, печальные слухи... — П. В.



Некрологъ Рихарда Мутера.

Смерть Рихарда Мутера прошла почти незамѣченной. Дѣйствительно, за послѣдніе годы его жизни (прервавшейся на 50-мъ году), его подпись рѣдко встрѣчалась въ научной печати; чуть ли не послѣдней была статья объ Анжеликѣ Кауфманъ на страницахъ «Старыхъ Годовъ». Слишкомъ онъ увлекся чисто журнальной дѣятельностью, которою онъ, навѣрно, желалъ поднять вкусъ нѣмецкой публики, но, увы, способствовалъ только развитію снобизма. Передъ этими печальными явленіями поблекли дѣйствительныя заслуги его. Мутеръ вышелъ изъ строгой исторической школы Шпрингера, о чемъ свидѣтельствуютъ его диссертаціи — докторская объ Антонѣ Граффѣ, и на званіе приватъ доцента Мюнхенскаго университета — о нѣмецкихъ гравюрахъ на деревѣ эпохи Возрожденія. Сначала онъ руководилъ извѣстнымъ изданіемъ Гирта «Meisterholzschnitte aus drei Jahrhunderten», напечаталъ путеводители по картиннымъ галереямъ Мюнхена и Берлина и замѣчательное вступленіе къ каталогу галереи графа Шака. 1893 годъ выдвинулъ сразу его имя на первое мѣсто: вышелъ первый томъ его «Исторіи живописи въ XIX столѣтіи». Съ самаго появленія этого капитальнаго труда, Мутера стали упрекать въ эквилибристикѣ основныхъ взглядовъ и непозволительной небрежности при использованіи не только чужихъ идей и трудовъ, но и чужихъ словъ. Эти упреки, надо сознаться, были небезосновательными; однако, нельзя забывать громадную услугу, которую эта книга Мутера оказала развитію вкуса и художественной воспріимчивости въ Германіи и за ея предѣлами, какъ напр. у насъ въ Россіи, гдѣ она въ дополненномъ переводѣ А. Н. Бенуа сдѣлалась самой популярной книгой художественно-историческаго содержанія. Живость мысли и выраженія возбудила художественное чутье — и если такія теченія, какъ англійскій прерафаэлизмъ, французскій импрессіонизмъ и нѣмецкій идеализмъ, сдѣлались международнымъ достояніемъ широкихъ слоевъ публики, то въ значительной мѣрѣ они этимъ обязаны Мутеру, который, благодаря своему блестящему стилю, далъ и заурядному обывателю возможность увлечься теченіями живого искусства. Наше время стремится къ демократизаціи искусства уже не посредствомъ однобокаго теоретическаго вразумленія, а вызывая непосредственное чутье. Для созданія этого чутья Рихардъ Мутеръ сдѣлалъ многое, и поэтому память его всегда останется дорогою всѣмъ друзьямъ искусства.

— тъ.





ПОЧТОВЫЙ ЯЩИКЪ

ОТВѢТЫ: Асхабадъ, NN. — 1) Заграничныхъ альбомовъ по Русско-Японской войнѣ мы не встрѣчали, а по собраннымъ свѣдѣніямъ — ихъ и не появлялось. 2) Адресъ Société pour la Reproduction des Dessins de Maîtres — Paris, 19, rue Spontini. Купить изданіе нельзя; оно выпускается для членовъ, каковыми можно записываться, обратившись къ секретарю общества. Членскій взносъ — 25 фр. въ годъ.

Кіевъ, г. А. Васильеву. — Складъ изданія книги А. В. Селиванова во Владимірѣ губ., въ Ученой Архивной коммисіи. Ц. — 2 р. 50 к.

Одесса, г-жѣ Е. Брикъ. — Указываемая Вами книга Wilde вполнѣ пригодна; спеціальнѣе для марокъ: Graesse — Jaennicke, Guide de l'Amateur. Porcelaines et faïences.

Свѣдѣнія же какъ отличить поддѣлки найти въ особомъ руководствѣ трудно. Это встрѣчается попутно, при чтеніи разныхъ книгъ по отдѣльнымъ производствамъ. Обращаемъ Ваше вниманіе на статьи по фарфору въ англійскомъ журналѣ «The Connoisseur».

Ново-Александрія, д-ру Лутохину. — 1) Марка фарфора изображена Вами такъ неотчетливо, что мы не могли подыскать подходящую; для точности, лучше просимъ прислать кальку; 2) въ книгѣ Léon Rosenthal, La Gravure, изъ серіи Manuels d'histoire de l'art (Paris, H. Laurens), Вы найдете довольно полную библіографію граверпаго дѣла и тамъ, вѣроятно, найдете изданія по интересующему Васъ отдѣлу; 3) судя по фотографіи, Ваше металлическое блюдо не представляетъ никакой цѣнности; это новѣйшая работа; въ томъ же стилѣ теперь встрѣчается много подходящихъ предметовъ этого же или другого рисунка. 4) Гравюра «Казнь Людовика XVI» стóитъ около 30 р.; гравюра же изъ серіи «Страстей Господнихъ» особой цѣны не имѣетъ.



Редакторъ-Издатель Н. Н. Вейнеръ.



ОГЛАВЛЕНІЕ.

TABLE.

ИЛЛЮСТРАЦІИ.

Внѣ текста:

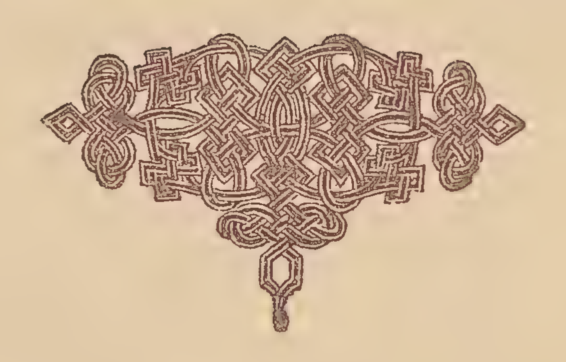
ILLUSTRATIONS.

Hors texte:

Въ текстѣ: / Dans le texte:

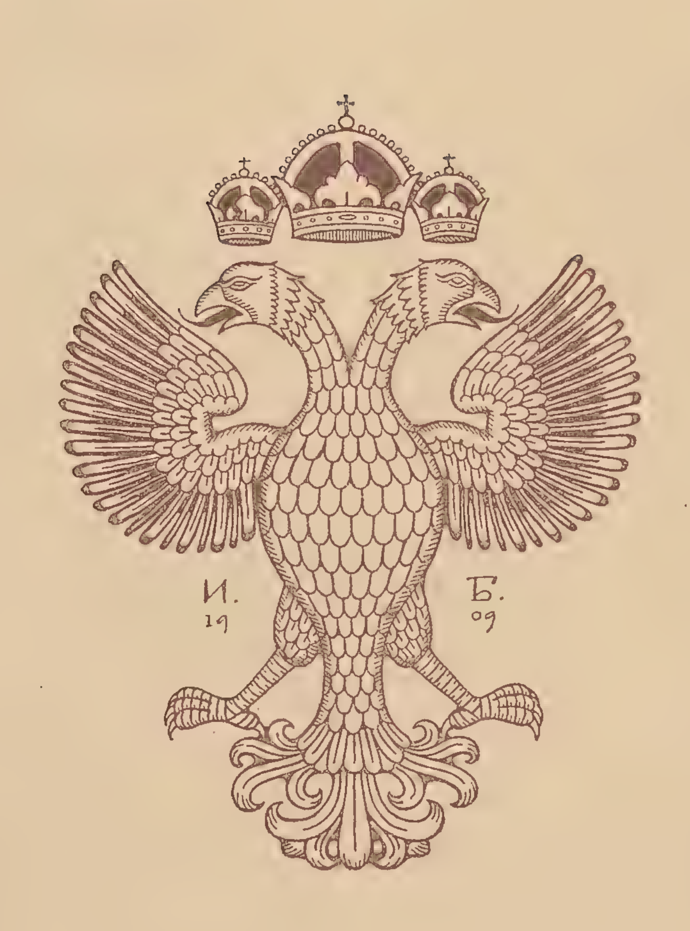
Всѣ виньетки воспроизведены изъ русскихъ печатныхъ книгъ XVII вѣка; надпись на фронтисписѣ и орелъ — раб. художника И. Я. Билибина.

Tous les culs de lampe, vignettes etc. sont tirés de livres russes du XVII-e siècle; le titre et l'aigle du frontispice — dessinés par M. Bilibine.



ЗАМѢЧЕННЫЯ ОПЕЧАТКИ:

СТРАНИЦА	СТРОКА	НАПЕЧАТАНО	СЛѢДУЕТЪ
360 — 361	подпись подъ иллюстр.	Ycone	Icone
392 — 393	« »	Démétrius	Dimitry


И.
Б.
19
09

L'ARTE
DI
ADOLFO VENTURI

RIVISTA BIMESTRALE DI STORIA DE LARTE MEDIOEVALE
E MODERNA E D'ARTE DECORATIVA

DIREZIONE — REDAZIONE — AMMINISTRAZIONE

Vicolo Savelli, 48, ROMA.

Clichets della Ditta Danesi, via Bagni, 36 - Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45.

PREZZO D'ABBONAMENTO ANNUO

Per l'Italia . . . . . . L. **30** | Per i paesi dell'Unione postale . L. **36**

Un fascicolo separato, L. **6**.

Gli abbonamenti si pagano anticipati.

Gli abbonamenti si ricevono presso l'**Amministrazione de L'ARTE**, vicolo Savelli, 48, Roma; presso tutti i principali librai dell'Italia e dell'estero, e presso gli uffici postali del Regno.

ОСТАТКИ ИЗДАНІЙ

ПРІОБРѢТЕНЫ и РАСПРОДАЮТСЯ

МИѲЫ ВЪ ИСКУССТВѢ старомъ и новомъ. Историко-художественная монографія (по Рене Менару) съ 285 иллюстраціями. Пособіе для уясненія аллегорій и символовъ въ произведеніяхъ искусства. 256 стран. на хор. бум. Высыл. за 2 р. 50 коп. съ пересылкою.

БІОГРАФІИ КОМПОЗИТОРОВЪ съ IV по XX вѣкъ. Роскошное изд. съ многочисленн. снимками съ рѣдкихъ портретовъ, манускриптовъ (нотъ), факсимиле и т. д. Иностранный отдѣлъ подъ редакц. А. Ильинскаго; польскій — Г. Пахульскаго. Около 1000 стран. — вм. 8 р. за 5 руб. съ пересылкою.

КНИЖНЫЙ МАГАЗИНЪ «ОБЩЕПОЛЕЗНОЕ ЧТЕНІЕ»

Н. Г. МАЛМЫГО. Спб. Суворовскій пр., 5.

КНИЖНЫЙ МАГАЗИНЪ И СКЛАДЪ УДЕШЕВЛЕН. КНИГЪ

А. К. ГОМУЛИНА. Литейный, 49. С.П.Б.

Предлагаетъ вниманію любителей искусства и старины **РОСКОШНЫЙ АЛЬБОМЪ**

Гербы городовъ, губерній, областей и посадовъ Россійской Имперіи, заключающій въ себѣ богато иллюстрированное описаніе гербовъ, ихъ значеніе и происхожденіе имѣщихся на нихъ изображеній. Всего **750 гербовъ**, 102 изобр. древнихъ княжескихъ печатей и императорскихъ коронъ съ ихъ описаніемъ, на хорошей бумагѣ. Высылается **вм. 10 р. за 5 руб. съ пересылкою**, роскошное художественн. изданіе, большой томъ на мѣловой бумагѣ **СТО ШЕДЕВРОВЪ ИСКУССТВА** — 100 картинъ извѣстныхъ художниковъ **Альмы-Тадемы Грёза, Корреджіо, Рафаэля, Рембрандта, Рубенса, Тиціана** и др. съ ихъ біографіями и описаніемъ картинъ. Цѣна съ перес. вм. 4 р. — 2 р.

АНТИКВАРНЫЙ КНИЖНЫЙ МАГАЗИНЪ

М. П. МЕЛЬНИКОВА,

(Литейный пр., 57. Телеф. 82—77. Спб.)

ПРЕДЛАГАЕТЪ МЕЖДУ ПРОЧ. СЛѢДУЮЩІЯ ЦѢННЫЯ КНИГИ:

Стасовъ, В. Славянскій и восточный орнаментъ, текстъ и 156 раскраш. таблицъ въ перепл. цѣл. кожи, съ золот. обрѣз. экз. изъ библ. А. Верещагина 100 р.

Бантышъ-Каменскій. Словарь достопамятныхъ людей русской земли 8 т. въ пер. 25 р.

Бильбасовъ. Исторія Екатерины II, 2 т. въ пер. 50 р.

Бурцевъ, А. Е. Обстоятельное библіограф. описаніе рѣдкихъ и замѣч. книгъ и брошюръ и художеств. изд. и. т. д. 8 т. со снимк. и рис. въ хор. перепл. 75 р.

Furtwaengler, Adolphe, La collection Sabouroff, Monuments de l'art grec. 15 livraisons 75 p.

КОНКУРСЪ
НА СОСТАВЛЕНІЕ ПРОЕКТА ПАМЯТНИКА ИМПЕРАТОРУ ПЕТРУ I
въ гор. Ригѣ.

На конкурсъ были представлены всего 58 проектовъ памятника ИМПЕРАТОРУ ПЕТРУ I. 22 Мая 1909 г. Коммисіею экспертовъ преміи назначены слѣдующимъ проектамъ:

I. премія (1500 руб.) проекту съ девизомъ «Якорь», авторомъ котораго оказался Кол. Сов. Александръ Георгіевичъ Бауманъ въ С.-Петербургѣ;

II. премія (1000 руб.) проекту съ девизомъ «Denkstein», — авторъ Францъ Притель въ Берлинѣ;

III. премія (500 руб.) проекту съ девизомъ «Lapis ferrumque», — авторъ проф. Вильгельмъ Вандшнейдеръ въ Берлинѣ.

Кромѣ того Комитету по сооруженію памятника Коммисіею экспертовъ рекомендованы къ пріобрѣтенію 6 проектовъ съ слѣдующими девизами:

1) «Magnus», 2) «Krieg und Frieden», 3) (зеленая точка), 4) «Imperator-Livland-Riga», 5) «Petrus Magnus» и 6) «gross und mächtig».

Изъ этихъ проектовъ Комитетомъ пріобрѣтены два проекта: 1) «Krieg und Frieden», авторомъ котораго оказался Суставъ Шмидтъ-Кассель въ Берлинѣ и 2) (зеленая точка) — авторъ Ф. Влассакъ въ Ригѣ.

Коммисія экспертовъ состояла изъ слѣдующихъ лицъ:

Академикъ профессоръ скульптуры В. А. Беклемишевъ — С.-Петербургъ.
Академикъ скульптуры М. А. Чижовъ — С.-Петербургъ.
Профессоръ скульптуры Р. Дицъ — Дрезденъ.
Архитекторъ Б. Бокслафъ — Рига.
Г. Баронъ Брюнингъ — Рига, Членъ Правленія Общества исторіи и древностей Прибалтійскихъ губерній.



ИЗДАНІЯ

КРУЖКА ЛЮБИТЕЛЕЙ РУССКИХЪ

ИЗЯЩНЫХЪ ИЗДАНІЙ:

Подписчики «Старыхъ Годовъ» и лица, выписывающія непосредственно изъ конторы Редакціи, пользуются уступкою въ 20%.

1) **НЕВСКІЙ ПРОСПЕКТЪ** Гоголя, съ рис. Д. Н. Кардовскаго. Въ огран. кол. нумеров. экз. Ц. 25 р. — 2) **ЧЕТЫРЕ БАСНИ КРЫЛОВА** съ неизд. рис. А. Орловскаго. Въ огран. кол. нумер. экз. Ц. 2 р. — 3) **МАТЕРІАЛЫ ДЛЯ БИБЛІОГРАФІИ РУССКИХЪ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХЪ ИЗДАНІЙ.** Вып. I подъ ред. В. А. Верещагина (распроданъ). Вып. II подъ ред. Н. К. Синягина — Ц. 3 рубля.

4) **РАЗСВѢТЪ**, поэма графа А. А. Голенищева-Кутузова, съ 8 офортами худ. Пятигорскаго. Въ огран. кол. нумеров. экз. — Ц. 10 р.

Типографія «Сиріусъ». С.-Петербургъ, Соляной пер., 7.

